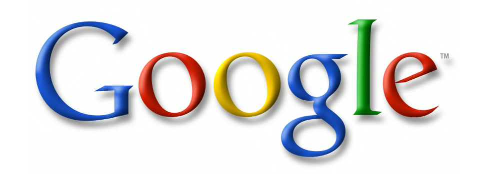
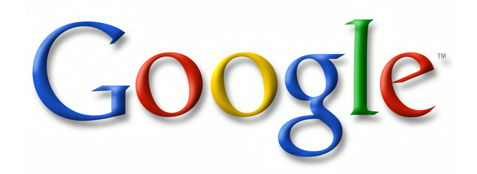










Vom Rückgang der deutschen Bühne.

Vom Rückgang der deutschen Bühne.

Polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen

von

Paul Goldmann.

„Verwirrende Lehre zu verwirrtem Handel waltet über die Welt."
Goethe an Wilhelm von Humboldt.

„In Deutschland werden die Meinungen von Koterien der Nation gegen ihre Natur — wie schon der ewige Wechsel zeigt — gewalttätig aufgedrungen."
Grillparzer, Selbstbiographie.

Frankfurt am Main
Literarische Anstalt Rütten & Loening
1908.

Dem Andenken

F. Mamroths,

des teuren, unvergeßlichen Meisters und Freundes,

gewidmet.

Inhalt.

Der Rückgang.

Die Aufsätze, welche dieses Buch enthält, berichten über einige der wichtigsten Berliner Theaterereignisse aus den letzten drei Jahren und sind vorher in der Wiener „Neuen Freien Presse" erschienen, als deren Berliner Theaterreferent der Verfasser tätig ist.

Wer über die Theaterereignisse der letzten Jahre berichtet, hat über einen Rückgang der deutschen Bühne zu berichten. Auf diesen Rückgang hat der Verfasser bereits in zwei früheren Büchern hingewiesen, die gleichfalls Sammlungen dramaturgischer Aufsätze waren.*) In dem Zeitraum, den dieses Buch umfaßt, haben die Rückgangserscheinungen sich noch akzentuiert und vermehrt.

Die deutschen Dramatiker, mit deren Werken vor etwa zwei Jahrzehnten die moderne Bewegung begonnen hat, haben auch in den letzten Jahren Stücke geschrieben, die das Fiasko dieser Bewegung immer unzweideutiger offenbaren. Alle diese Stücke hat das Publikum abgelehnt, mit Recht abgelehnt. Manchmal kam es in den Premieren zu wahren Theaterskandalen. Unter den Autoren der „neuen Richtung", auf die man seinerzeit so große Hoffnungen gesetzt hat, ist nicht einer, der nicht versagt hat.

---

*) „Die ‚neue Richtung'." Wien 1903. C. W. Stern (Buchhandlung L. Rosner, Verlag). — „Aus dem Dramatischen Irrgarten." Frankfurt a. M. 1905. Literarische Anstalt Rütten & Loening.

„Es gibt keine Moderne mehr!" hat vor kurzem Josef Kainz in einem Interview erklärt. Die Äußerung ist bemerkenswert, nicht nur, weil dieser hervorragende Schauspieler ein Mann von literarischem Urteil ist, sondern namentlich deshalb, weil er selbst zur deutschen Moderne gehört hat, weil er mit ihr emporgekommen ist.

„Es gibt keine Moderne mehr." Ja, hat es denn überhaupt eine gegeben?

Vor zwei Jahrzehnten etwa hat, wie gesagt, eine Bewegung begonnen, deren Programm war, in Deutschland eine moderne dramatische Literatur zu schaffen. Die Bewegung hat sich unleugbare Verdienste erworben. Sie hat Ibsen auf unseren Bühnen heimisch gemacht. Sie hat uns mehrere interessante und vielversprechende Werke von damals jungen deutschen Dramatikern kennen gelehrt. Im übrigen sind ihre Verdienste von hauptsächlich negativer Art. Ihre Führer haben die Forderungen einer neuen Bühnenästhetik aufgestellt. Sie haben verlangt, daß das Drama, das der Schablone anheimzufallen drohte, wieder mit dem lebendigen Leben Fühlung suche; daß das Stoffgebiet des Dramas erheblich erweitert werden und daß es dem Dramatiker erlaubt sein müsse, alle Erscheinungen der Wirklichkeit auch auf die Bühne zu bringen; daß der Dramatiker nicht durch Rücksichten auf Prüderie, auf philisterhafte Moralanschauungen gehemmt sein dürfe und daß es ihm verstattet sein müsse, auch alles Erotische der Wahrheit gemäß zu behandeln; daß die hergebrachten Regeln der Theatertechnik nicht als starres Dogma gelten dürfen, und daß neben den nach bewährter Art bühnenwirksamen Stücken auch solche zulässig sein müssen, in denen es an Handlung fehlt und deren Inhalt Schilderungen, Wiedergabe von Stimmungen, Beobachtung von seelischen Nuancen bilden. Es ist heut so ziemlich allgemein anerkannt, daß alle diese Forderungen

berechtigt sind; und es soll durchaus nicht bestritten werden, daß es das Verdienst der modernen dramatischen Bewegung ist, diese Anerkennung durchgesetzt zu haben.

Die neue dramatische Schule hatte also Erweiterung des Stoffgebietes und Befreiung von den Schranken der Moral und der Technik verlangt, um ungehemmt das moderne Leben schildern zu können. Man hatte ihr das alles konzediert; und nun erwartete man die Darstellung des Lebens unserer Zeit auf der Bühne.

Man hat seit etwa zwei Jahrzehnten gewartet, man wartet heutzutage weiter, und man wird voraussichtlich noch lange warten. Dramen sind in den abgelaufenen zwanzig Jahren genug geschrieben worden, mehr als genug. Aber diese angeblich modernen Dramen sind alles andere, nur keine Schilderungen des modernen Lebens.

Zu Anfang allerdings sah es aus, als sollten die Erwartungen erfüllt werden. In einigen der ersten Werke der neudeutschen Dramatiker wurde eine der Hauptfragen unserer Epoche, die soziale, behandelt. Gerhart Hauptmann hat „Die Weber“ und „Hannele“ geschrieben, und auch andere haben es mit dem sozialen Drama versucht. Dann hat Hauptmann noch einmal eine der lebendigen Gegenwart entnommene Figur, die des preußischen Junkers im „Biberpelz“, geschaffen. Damit sind so ungefähr die Beziehungen der modernen deutschen Bühnenschriftsteller zu der Zeit, in der sie leben, erschöpft.

Ein glänzendes Beispiel einer wirklichen dramatischen Moderne bietet uns gegenwärtig Rußland. In den Werken der jungrussischen Dramatiker, der Gorki, Tschechow, Andrejew, Tschirikow, kommt alles zum Ausdruck, das heute die russische Seele bewegt, wird der Druck geschildert, der auf dem russischen Volke lastet, und sein Ringen, um sich von dem Druck

zu befreien, — in diesen Werken lebt das Rußland unserer Zeit. Aber das Deutschland unserer Zeit lebt ganz und gar nicht in den Werken unserer heutigen deutschen Dramatiker. Man stelle sich vor, daß durch irgend eine Katastrophe seltsamer Art alles vernichtet würde, das heutzutage in Deutschland geschrieben wird, und daß allein die dramatische Literatur übrig bliebe. Ein Historiker einer späteren Generation würde dann versuchen, sich aus ihr ein Bild von dem Deutschland zu Ende des neunzehnten und zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts zu machen. Er würde ein kurioses Bild oder vielmehr er würde gar kein Bild gewinnen. Denn vom Leben ihrer Zeitgenossen, von ihrem Denken und Empfinden wissen diese Dramen nichts zu berichten.

Ibsen hat aus den Ideen der Zeit großartige Dramen geschaffen. Die deutschen Dramatiker, die doch gerade Ibsens Namen auf ihr Banner geschrieben hatten, als sie auszogen, um dichterische Taten zu vollbringen, haben ihr großes Vorbild nicht verstanden oder haben es nicht vermocht, ihm zu folgen. Sie wissen nichts von den Ideen und Problemen der Zeit oder geben wenigstens in ihren Werken davon keine Kunde. Sie wissen nichts von Klerikalismus und Antiklerikalismus, vom alten, nie beendeten Kriege zwischen dem freien Gedanken und der Macht der Kirche, der jetzt wieder von neuem entbrannt ist (Schönherr und einige andere Österreicher, die aber alle nicht zur eigentlichen „Moderne" gehören, bilden mit ihren Dramen, deren Stoffe diesem Kampfe entnommen sind, eine rühmliche Ausnahme); sie wissen nichts vom Ringen der Individualitäten gegen die Übermacht des Kapitals, das überall, im wirtschaftlichen und im geistigen Leben, die Individualitäten zu knechten, zu vernichten bestrebt ist; sie wissen nichts von den moralischen Problemen unserer Epoche, von der Unmoral, die in falscher Auslegung der Schriften Nietzsches

und anderer großer Denker das Recht sich anmaßt, sich die eigentlich moderne Moral zu nennen, von der Brutalität, die sich als Übermenschentum aufspielt; sie wissen nichts von der Enttäuschung über die Ergebnisse der exakten Forschung, deren Fortschreiten dem ungestümen Wissensdrang zu langsam dünkt, und von den infolgedessen neu sich regenden metaphysischen Bedürfnissen; sie wissen nichts vom Kampfe der Frau für ihre Rechte, ihre Freiheit; sie wissen nichts davon, daß in den Herzen unserer Generation die Empfindungen der Generation Rousseaus sich wieder zu regen beginnen, das Gefühl einer Übersättigung durch die Kultur und das Heimweh nach der Natur. Einige der großen Fragen der Gegenwart wurden hier nur aufs Geratewohl herausgegriffen. Es gibt keine von ihnen, die nicht die Möglichkeit eines Dramas enthielte. Manche verlangen geradezu nach dramatischer Gestaltung. Die Dramatiker aber, die sich modern nennen, beachten die Stoffe nicht, die rings um sie her das Leben ihnen entgegenbringt. Und im Gären und Drängen einer Zeit, die dem Dichter eine Fülle von Anregungen bietet und es wahrlich verdiente, von ihm geschildert zu werden, — schreibt Gerhart Hauptmann ein bis zur Unsinnigkeit verworrenes Glashüttenmärchen oder ein Lustspiel, das die Pointe hat, daß ein Oberlehrer statt eines Schatzes eine Wurst findet, — verunstaltet Hugo von Hofmannsthal die Tragödien der altgriechischen Dichter durch sprachlichen Schwulst und sexuelle Perversität — bringt Frank Wedekind als eine der dichterischen Verherrlichung würdige zeitgenössische Figur Jack den Aufschlitzer auf die Bühne.

Weil nun die deutsche dramatische Moderne so gar nicht verstanden hat, ein Bild ihrer Zeit zu schaffen, ist die oben aufgeworfene Frage berechtigt, ob diese Moderne ihren Namen verdient, ob es überhaupt in Deutschland eine dramatische Mo-

derne gibt oder gegeben hat. Und wenn solche Erwägungen einen Kritiker dazu führen, sich gegen die Werke der Schriftsteller dieser Gruppe ablehnend zu verhalten, so haben deren Parteigänger durchaus nicht das Recht, ihn einen Reaktionär zu schimpfen (wie sie dies zu tun belieben), da er ja die angeblich modernen Dramen nicht ablehnt, weil er sie modern, sondern weil er sie eben nicht modern findet.*)

Den Fortschritt, den man von der dramatischen Bewegung erwartet hat, als sie vor anderthalb Jahrzehnten einsetzte, ist sie schuldig geblieben: das moderne deutsche Drama

*) Mit Ausnahme dieser Richtigstellung ist der Autor entschlossen, auf alle die Einwände und Angriffe, die nach dem Erscheinen seiner früheren dramaturgischen Bücher gegen seine Anschauungen gerichtet worden sind, nichts zu erwidern. Oder vielmehr: Die Antwort, die er seinen Gegnern zu geben hat, ist eben dieses neue Buch. Im übrigen ist nichts so zwecklos wie eine Polemik über künstlerische Überzeugungen. Wohl gibt es auch in der Kunst eine objektive Wahrheit, die für die Richtigkeit der subjektiven Ansichten den Maßstab bildet. Aber es gibt keine allgemein anerkannte Autorität, welche diese Wahrheit verkündet. Es gibt in der Kunst keinen Reichsanzeiger, der die künstlerischen Gesetze publiziert, so daß sie für alle gelten. Jeder erklärt vielmehr seine subjektive Meinung für die objektive Norm; und in der Regel bringt erst der Entwicklungsgang der Kunst die Wahrheit zur Erscheinung und entscheidet darüber, welche Ansicht die richtige ist. Der Autor glaubt nun, daß der Entwicklungsgang der dramatischen Kunst ihm bereits Recht zu geben beginnt, und ist überzeugt, daß er im Lauf der Zeit immer mehr Recht behalten wird. Er verzichtet auf jeden Versuch, seine Gegner zu bekehren, und denkt an das Wort eines Großen, an das wohl auch einmal ein Kleiner sich halten darf, — an den Satz, den Jean Jaques Rousseau in den „Confessions“ geschrieben: „Ma fonction est de dire la vérité, mais non pas de la faire croire.“

hat sie nicht hervorgebracht. Wohl aber hat sie einen Rückgang bewirkt — einen Rückgang zunächst in der dramatischen Technik.

In der Malerei und in der Musik kann man zurzeit ähnliche Erscheinungen beobachten, wie in der dramatischen Literatur. Auch auf jenen Gebieten hat die moderne Bewegung die Erwartungen enttäuscht. Auch dort hat sie Künstler emporgebracht, denen von mächtigen Koterien das Prädikat der Größe verliehen wird, ohne daß sie es verdienen. Aber die moderne Bewegung in der Malerei und in der Musik ist wenigstens für die Technik dieser Künste von erheblichem Nutzen gewesen. Die Ausdrucksmöglichkeiten sind vermehrt, den Farben, dem Orchester sind bisher ungeahnte Wirkungen abgewonnen worden. Die modernen Maler und Musiker sind glänzende Techniker, während gerade die technische Unzulänglichkeit eine charakteristische Eigenschaft der modernen deutschen Dramatiker ist.

Nun wurde schon oben auf gewisse moderne Stücke verwiesen, denen es an Handlung fehlt und deren Inhalt Schilderungen, Wiedergabe von Stimmungen, Beobachtung von seelischen Nuancen bilden. Gewiß darf auch solchen Stücken, obwohl sie gegen die Grundsätze der Bühnentechnik verstoßen, die Bühne nicht verschlossen werden; und man wird ihnen gern nachsehen, daß sie nicht dramatisch sind, wenn sie nur sonst dichterischen Wert besitzen. Dramen dieser Art finden sich namentlich in der neuesten russischen Literatur („Nachtasyl" von Gorki, „Onkel Wanja" und „Die Schwestern" von Tschechow). Die Milieustücke der jungdeutschen Dramatiker hingegen besitzen im allgemeinen nicht dichterischen Wert genug, um für das Fehlen jeglicher Bühnentechnik zu entschädigen.

Vor allem aber können Dramen der hier erwähnten Art höchstens eine Ausnahme bilden. Im allgemeinen muß

man doch wohl an den Dramatiker, wie an jeden anderen Künstler, zuerst die Anforderung stellen dürfen, daß er die Regeln seiner Kunst beherrscht, daß er sein Metier kennt.

Dieser Anforderung genügen zumeist die modernen deutschen Dramatiker nicht. Es befindet sich kaum einer unter ihnen, der imstande wäre, ein bühnengerechtes Stück zu schreiben. Und das bedeutet einen Rückschritt gegenüber der vorhergehenden Periode unserer dramatischen Literatur, in der allerdings manches konventionelle, manches lebensunwahre Stück über die Bühnen gegangen ist, in der die Autoren gewiß nicht immer Dichter, aber fast stets tüchtige dramatische Techniker gewesen sind. In jener Periode stand das deutsche Theater unter dem Einfluß der Pariser Dramatiker, namentlich unter dem von Dumas und Sardou. Es mag sein, daß die modernen Ästhetiker recht haben, wenn sie behaupten, daß dieser französische Einfluß manches Üble bewirkt, daß er namentlich zu einer gewissen Veräußerlichung und Schablonisierung des Dramas geführt hat. Da aber die Pariser Dramatiker bewundernswürdige Virtuosen der Technik waren, konnten sie in dieser Beziehung den deutschen Schriftstellern, die sich nach ihnen richteten, nur von Nutzen sein. Es ist der deutschen dramatischen Literatur der siebziger und achtziger Jahre sehr zustatten gekommen, daß ihre Autoren bei den Pariser Meistern die Technik studiert haben. Von den Franzosen zu lernen, hat selbst Ibsen, der große Ibsen, nicht verschmäht. Gerade die erfolgreichsten seiner Dramen, wie „Nora", „Stützen der Gesellschaft", „Der Volksfeind", weisen deutlich die Faktur der französischen Schule auf; und daß sie so besonders erfolgreich gewesen sind, das hat seinen Grund sicherlich nicht allein darin, daß sie modernes Leben, moderne Ideen zum Inhalt haben, sondern ebensosehr auch darin, daß sich Ibsen für die Darstellung des modernen Lebens nach den

Pariser Vorbildern eine überaus bühnenwirksame Form geschaffen hat.

Erst die modernen deutschen Dramatiker haben mit dieser Tradition gebrochen. Überhaupt Tradition — was bedeutete ihnen Tradition? Sie dünkten sich modern, und in ihrem Modernitätsdünken oder -dünkel wiesen sie jeden Zusammenhang mit der Vergangenheit zurück. Wenn man sie oder ihre Anhänger hörte, gewann man den Eindruck, als habe mit Hauptmann, Hartleben, Halbe, Hirschfeld, Holz, Schlaf usw. die eigentliche dramatische Kunst überhaupt erst begonnen.

Und fast alle haben sie sich als die geborenen Genies betrachtet. Fast alle haben sie geglaubt, das, was man braucht, um ein Dramatiker zu sein, mit auf die Welt gebracht zu haben. Keiner von ihnen hat es für nötig gefunden, die Technik seiner Kunst zu studieren, — keinem von ihnen ist auch nur die Idee gekommen, daß er etwas l e r n e n müsse. Der Beifall, den sie, trotzdem sie mit den technischen Grundlagen ihrer Kunst unvollkommen oder auch gar nicht vertraut waren, beim Publikum und bei der Kritik gefunden haben, hat sie in ihrer Selbstzufriedenheit nur noch bestärkt.

Die Folge waren alle jene bühnenunmöglichen Stücke, die wir während der letzten zwei Jahrzehnte über uns haben ergehen lassen müssen. Doch die dramatische Technik rächt sich an ihren Verächtern. Die Macht einer literarischen Mode kann nämlich wohl für eine Zeitlang einem theaterwidrigen Stück zum Erfolg verhelfen; aber eine alte Erfahrung lehrt, daß ein Stück, das den Regeln der Technik nicht entspricht, auf die Dauer sich nicht zu behaupten vermag. So sehen wir, daß kaum ein einziges von den Dramen unserer Modernen in das ständige Repertoire der deutschen Bühnen übernommen worden ist. Selbst diejenigen, die bei ihrem Erscheinen die wärmste Aufnahme gefunden hatten, sind nach

verhältnismäßig kurzer Zeit wieder verschwunden. (Schopenhauer spricht einmal von den neuen Stücken, die im nächsten Jahre daliegen, wie die alten Kalender.) Die Werke dieser Dichter fallen schon zu deren Lebzeiten der Vergessenheit anheim. Man kann sich danach vorstellen, wie erst gar die Nachwelt sie vergessen wird. Ausnahmen, welche die Regel bestätigen, sind beispielsweise Arthur Schnitzlers Dramen „Liebelei" und „Der grüne Kakadu", — Dramen, die immer wieder gespielt werden, weil eben hier ein moderner Dichter sehr wirksame Theaterstücke geschrieben hat. Auch Richard Beer-Hofmann stellt eine Verbindung von Dichter und dramatischem Techniker dar, die, trotz aller Einwände, welche gegen den „Grafen von Charolais" zu erheben sind, für die Zukunft viel verspricht.

Der Rückgang der dramatischen Technik wird noch ärger, die Verwirrung der Begriffe noch heilloser durch eine Ästhetik, die ihre Theorien aus den Werken unserer Neuen und Neuesten ableitet. Diese Ästhetik stellt die Welt ganz einfach auf den Kopf. Sie macht die Mängel der modernen Bühnenschriftsteller zu ihren Vorzügen und erklärt sie für große Dramatiker gerade deshalb, weil sie nicht fähig sind, ein wirkliches Drama zu schreiben, — sie erhebt die Unzulänglichkeit dieser Bühnenschriftsteller zum künstlerischen Gesetz. Die moderne Ästhetik verwirft nämlich jedes Streben nach Bühnenwirkung. Das ist Theatralik, das ist Mache, das ist Kunst von niederer Art. Von den Meistern der französischen Bühnentechnik sprechen die Bekenner dieser ästhetischen Dogmen mit der größten Geringschätzung; und wenn sie einen Autor mit ihnen vergleichen, so wollen sie damit nur ausdrücken, wie tief sie ihn stellen. Dumas und Sardou sind für sie Ausdrücke der Verachtung, Scribe ist ein Schimpfwort. Gerade in der Überwindung der „Mache", der „Theatralik" sehen

sie den Fortschritt, den die modernen deutschen Dramatiker verwirklicht haben. Während nämlich das Theatralische eine niedere Kunstgattung ausmacht, bedeutet das Dramatische eine höhere. Und das Dramatische, das eigentlich Dramatische, erkennt man eben daran, daß ihm das Theatralische fehlt. Wenn ein Stück nur recht bühnenunmöglich ist, gehört es in die höhere Gattung, und der echte Dramatiker ist derjenige, dessen Stücke auf der Bühne nicht wirken.

Man sollte meinen, solcher Unsinn könnte überall nur mit Heiterkeit aufgenommen werden. Er ist aber im Gegenteil in unserer Zeit zu hohem Ansehen gelangt. Es ist daher erfreulich, wenn man den modernen Irrlehren eine klassische Autorität entgegenstellen kann. Mit der Frage der Unterscheidung zwischen dem Dramatischen und dem Theatralischen hat sich ein großer Dramaturg beschäftigt, der von der Kunst des Theaters mehr verstanden hat, als sämtliche modernen Ästhetiker und Dramatiker zusammen, — ein großer Dramaturg, der selbst ein großer Bühnendichter war. Grillparzer hat diese Unterscheidung für falsch erklärt, weil eben die Kunst des Dramatikers darin besteht, auf dem Theater zu wirken, und weil das, was auf dem Theater nicht wirkt, im besten Falle episch, niemals aber dramatisch sein kann. In Grillparzers „Ästhetischen Studien" finden sich folgende Ausführungen:

„Man gefällt sich in neuester Zeit darin, einen Unterschied zwischen Dramatischem und Theatralischem zu machen. Ganz falsch, wie mir scheint. Das echt Dramatische ist immer theatralisch, wenn auch nicht umgekehrt. Das Theater ist der Rahmen des Bildes, inner welchem die Gegenstände Anschaulichkeit und Verhältnis zueinander haben. Über den Rahmen hinaus sind sie nicht mehr mit einem Blick zu umfassen, die Anschauung wird schwächer und verwirrt sich,

sie nimmt mehr die Form der epischen Sukzession als der dramatischen Gleichzeitigkeit und Gegenwart an."

Nach dem klassischen Dramaturgen der moderne. F. Mamroth, der in der „Frankfurter Zeitung" länger als zwei Jahrzehnte das Theaterreferat geführt hat, hat, bei aller Modernität der Gesinnung, sich — eine seltene Ausnahme unter den deutschen Kritikern — stets auch für die Mängel der modernen Dramen einen klaren Blick bewahrt und hat vor allem mit unermüdlicher Beharrlichkeit die Forderung aufgestellt, daß ein Theaterstück auch theatergemäß gearbeitet sein müsse. Er hat immer wieder die Bedeutung der dramatischen Technik hervorgehoben und die Geringschätzung bekämpft, mit der die modernen Dramatiker und Ästhetiker über sie urteilten. In besonders eindrucksvoller Weise hat er dies in zwei Aufsätzen getan, die während der letzten Jahre erschienen sind. Einige Stellen daraus sollen im folgenden zitiert werden, nicht nur, weil hier ein Meister der Kritik die in diesem Buch vertretenen Anschauungen überzeugend dartut, sondern auch, weil ein Buch, welches das moderne deutsche Theater zum Gegenstand hat, dieses allzu früh gestorbenen Mannes gedenken muß, der im deutschen Theaterleben unserer Zeit eine der bedeutendsten Erscheinungen gewesen ist.

Anläßlich einer Aufführung des Schauspiels „Der Helfer" von Felix Philippi schrieb F. Mamroth:

„Die Wirkung dieses Schauspiels wurzelt im Theatralischen. Man schaudere nicht gleich, wenn man dieses Wort liest. Seit die Dramatiker es für einen Mangel an Talent und Charakter, ja für eine Schande halten, in ihren Arbeiten, die für das Theater bestimmt sind, auf die besonderen Forderungen des Theaters als einer besonderen Kunstsphäre Rücksicht zu nehmen, streift es nahezu an Beschimpfung, wenn man ein Theaterstück mit dem Begriff des Theatralischen

in Verbindung bringt. Sagen wir also lieber (ohne zu bestreiten, daß das Theatralische an und für sich etwas Niedriges ist oder sein kann): die Wirkung des Schauspiels beruht darauf, daß dieses Stück theatergemäß ist. Das heißt: es ist Handlung da, und diese, geschickt gegliedert, strebt zu einem Höhepunkt hinauf; es sind Charaktere da, und diese, geschickt koloriert, reichen dem Schauspieler dankbare Rollen hin; es sind Konflikte da, und diese, geschickt auf die Spitze gestellt, bieten dem willigen Zuhörer, der geschickt zum Mitwisser gemacht wird, den Reiz des Miterlebens an. Mit alledem ist nicht gesagt, daß Handlung, Charaktere und Probleme deshalb, weil sie wirken, auch gut seien. Nehmen wir aber selbst ruhig an, sie seien im höheren Sinne nicht gut, — und man wird mit dieser Geringschätzung dem Verfasser kaum zu nahe treten — so ist doch immerhin aus dem Erfolg des Stückes eine Lehre zu ziehen, die im Hinblick auf den herrschenden Kunstanarchismus zu denken gibt.

„Bereitwillig zugestanden: wenn eine Kunstart nicht mehr fortsprießt, weil ihre Mutationskraft erschöpft ist, oder weil die Zeit ihrer müde geworden ist und sie hinweggähnt, oder weil ein junges Geschlecht nach eigenen Heroen verlangt, dann muß sie sich auf irgend eine Weise zu erneuern trachten. Der Pendel der Entwicklung schwingt von einem äußersten zum andern Drehpunkte. Ist eine Kunst in ihren Formen und in ihrem Inhalt zur Erstarrung gelangt, so wird der Drang nach neuen Gedanken unabweisbar, und die völlige Verachtung der Form wird leitendes Prinzip. Glückliche Zeit für die neu auftretende Künstlerjugend, die, allem Schulzwang sich entwindend, nichts mehr lernen zu brauchen glaubt, weil nunmehr jeder ohne weiteres aus sich selber sein persönliches Bekenntnis zur Kunst zu schöpfen habe. Manchmal ist bei solcher Entthronung einer veralteten Kunstrichtung ein Genie,

dieser stärkste Ausdruck des Revolutionären, mittätig; dann greift die neue Bewegung weiter aus, bis schließlich auch sie wieder an die Tradition anknüpft, Werkfortsetzung wird und zum Stillstand kommt. Ist aber zufällig kein Genie da, so hilft sich die Zeit, die eines braucht, dadurch, daß sie eines ernennt und es sozusagen auf Lebenszeit in ihr Herrenhaus beruft. Diese falschen Genies werden zwar allmählich wieder in den Winkel geschoben, aber sie bilden doch insofern eine schwere Hemmung, als die Ästhetik der kunstverachtenden Zeit von ihnen die Gesetze ableitet und ihre Mängel und Fehler als nachahmenswerte Muster ausschreit.

„Gegenwärtig nun, da das Theater in seinem fast zwanzig Jahre währenden Kampf um Befreiung vom Kunstzwang endlich beim äußersten Symptom der Auflösung, bei der Anbetung des Dilettantismus, angelangt ist, kann man hoffen, daß allmählich wieder die richtige Mitte gefunden werde. Das Drama hat seinen Ideengehalt erweitert; das Publikum hat sich an Ungewohntes gewöhnt; und es gilt jetzt nur noch, den reicher gewordenen Inhalt zu der alten Kunstform in ein leidliches Verhältnis zu setzen, das heißt — um es kurz zu kennzeichnen: im Theater wieder das Theatergemäße mitgelten zu lassen. Nicht durch sklavische Hingabe an die alten Regeln, sondern dadurch, daß man von diesen, die das Werk der vereinigten Arbeit vieler Geschlechter sind, also unmöglich ganz wertlos sein können, mindestens alles Grundsätzliche anerkennt. Allerlei Zeichen deuten auf diese Wandlung hin. Die besseren Erfolge der letzten Jahre sind jenen Dramen zugefallen, die im richtigen Sinne auch theatralisch waren, und wenn heute ein Stück, wie F. Philippis „Helfer“, gute Figur macht, obwohl es mit der kältesten Berechnung ausgeklügelt, voll falscher Töne und nur theatergemäß ist, so ergibt sich daraus für die Autoren die Lehre, daß es an

der Zeit sei, fortan wieder mehr als bisher die Bühne und ihre Gesetze zu studieren."

In einer anderen Kritik besprach F. Mamroth das Lustspiel „Verwehte Spuren" von Sardou, hob eine besonders bühnenwirksame Szene hervor und sagte dann weiter:

„Welcher unter den deutschen Dramatikern könnte eine solche Szene schreiben? Keiner. Das ist schlimm, aber noch schlimmer ist: es möchte sie auch keiner schreiben können. Sie meinen nämlich, das Wesen dieses französischen Theaters reduziere sich auf Technik oder — wie sie am liebsten verächtlich sagen: auf „Mache". Nur wenige wissen, wie schwer diese „Mache" ist und was alles man lernen müßte, um sie zu beherrschen. Die andern ahnen nicht einmal, wieviel Mühe, Nachdenken und Erfahrung in dieser Theaterkunst steckt. Sie ahnen auch nicht, daß es für den deutschen Dramatiker, selbst wenn er die sublimste Jambentragödie zu schreiben vorhätte, keine bessere Schulung geben kann, als das achtsame Studium der französischen Komödien. Mit einem Worte: sie begreifen nicht, daß eine Kulturerscheinung wie diese, an deren Ausgestaltung so viele feine Köpfe so lange gearbeitet haben, aus der Werkstatt des Geistes nicht spurlos verschwindet, sondern daß auch sie zur Entwicklung des Geistes Dauerndes beigesteuert hat.

„Wer das nicht einsieht, vergeudet Zeit und schadet bloß sich selber. Man hat in Deutschland, als die berechtigten neuen Losungsworte erklangen, die französische Theaterkunst zu bereitwillig verachtet und man hat vor allem zuviel von ihr verachtet. Die Unkenntnis der Bühne hat sich am deutschen Drama gerächt, und auf Grund dieser Erfahrung sollte man der Ewigkeit der Geschmacksrichtungen und der Kunsturteile doch etwas mehr mißtrauen lernen. Nach dem Ergebnisse des

letzten halben Menschenalters steht das Verhältnis jetzt etwa so: das französische Theater hat seinen Inhalt erschöpft, aber es hat eine Form, — das deutsche Theater hat Inhalt, aber ihm fehlt die Form. Und es kann einer ein ansehnlicher Dichter und Denker sein — er wird als Dramatiker scheitern, wenn er diese Form, d. h. die Gesetze nicht kennt, von denen die dreißig Quadratmeter Raum, auf die er angewiesen ist, beherrscht werden. Theaterkunst hat direkt nichts mit des Dichters Absichten zu tun, sie ist eine Kunst und Geheimwissenschaft für sich. Sie schafft nicht, sie mißt bloß, sinnt, wägt, verwirft und wählt; sie teilt den Stoff ein, gliedert ihn, steigert ihn, nimmt auf Spannung und Wirkung Bedacht, fügt sich der Optik des Theaters und vermittelt beständig zwischen Autor und Publikum. Das neue deutsche Drama dürfte nach all den Versuchen und Anläufen, die bisher gemacht wurden, erst dann wirklich das Theater erobern, wenn es die spezifische Kunst des Theaters nicht mehr für „überwunden" hielte und sich bemühte, sogar von Autoren wie Sardou zu lernen."

In der ersten der Mamrothschen Kritiken wird der Erfolg eines Stückes von Philippi konstatiert und dargelegt, warum dieser Erfolg berechtigt ist. Die „literarischen Kreise" anderseits sehen in den Erfolgen der Stücke von Philippi gerade den Beweis dafür, wie tief Urteil und Geschmack des Publikums gesunken sind, — im Gegensatz natürlich zum Urteil und Geschmack der literarischen Kreise, die allein Kunstverständnis besitzen. So hat sich auf dem gesamten Gebiet des deutschen Bühnenlebens eine Divergenz zwischen Publikum und literarischen Kreisen herausgebildet. Die „literarischen" Stücke haben, wie schon oben erwähnt, zumeist entweder gar keinen Erfolg beim Publikum, oder der Erfolg, welcher dem Einfluß der literarischen Koterien und dem Snobismus der Theaterbesucher seinen Ursprung verdankt, hält nicht

lange vor. Die Stücke hingegen, die beim Publikum Erfolg haben, werden von den literarischen Kreisen nicht für voll genommen.

Man darf mit Sicherheit annehmen, daß den literarischen Kreisen gegenüber fast immer das Publikum im Recht ist und daß es viel besser als jene versteht, was im Theater not tut, wenn es die bühnenwidrigen literarischen Dramen ablehnt und seine Sympathien den bühnenwirksamen Stücken der „unliterarischen“ Autoren zuwendet. Das Publikum hat recht in seiner Vorliebe für Philippi, der es im Theater zu spannen und zu unterhalten weiß, wenn er auch sonst ein platter und vulgärer Geist ist. Das Publikum hat recht, wenn es Sudermann hochschätzt, und die literarischen Kreise machen sich einer schweren Unbill schuldig, indem sie diesen Autor verachten, der sicherlich einer der wenigen wirklichen Dramatiker ist, welche die moderne Bewegung in Deutschland hervorgebracht hat, und der, wie wenig andere, einen Akt zu zimmern, einen Dialog zu schreiben versteht, wenngleich sein Gedankenhorizont gewiß kein weiter ist und sein niemals sehr tiefer Geist sich namentlich in der letzten Zeit arg verflacht hat. Berechtigt war ferner, wenn es die literarischen Kreise auch noch so sehr bestreiten, der Erfolg von Beyerleins „Zapfenstreich“, der, mit Ausnahme des schwachen letzten Aktes, eines der besten unter den modernen deutschen Dramen ist, — berechtigt auch das Wohlgefallen, welches das Publikum an Meyer-Försters „Alt-Heidelberg“ gefunden hat, an einem Stücke, das stellenweise naiv, stellenweise allzu sentimental ist, durch das aber doch ein Hauch poetischen Empfindens weht und das vor allen Dingen den Anforderungen des Theaters durch eine Handlung genügt, welche vom ersten bis zum letzten Akte zu interessieren vermag. Ja, berechtigt ist sogar, und überdies als Symptom höchst bezeichnend, die Vor-

liebe für die Detektiv-Komödien, die in neuester Zeit das Publikum an den Tag legt. Denn diese Vorliebe zeigt, daß das Publikum im Theater vor allem gefesselt, gepackt werden will, daß es nach einer starken Handlung verlangt, die sich ja in diesen Detektiv-Komödien stets vorfindet, so plumpe Machwerke sie auch sonst sein mögen. Die literarischen Kreise haben gar kein Recht, sich darüber zu beklagen, daß das Publikum die Theater füllt, in denen Detektiv-Komödien aufgeführt werden. Sie selbst sind daran schuld — die literarischen Autoren und die literarischen Kritiker sind es gewesen, die, indem sie die Handlung aus dem Theater verbannten, das Publikum zu Sherlock Holmes getrieben haben (welcher übrigens im englischen Original ein origineller und geistvoller Mann ist und durchaus nicht nach dem Zerrbilde beurteilt werden darf, das in den Sherlock Holmes-Stücken des allzu viel genannten Herrn Ferdinand Bonn zu sehen ist).

Interessant ist auch das Urteil des Auslandes. Bis nach dem Auslande reicht nämlich die Macht der literarischen Koterien, die das deutsche Theaterleben beherrschen, in der Regel nicht. Das Ausland fällt also zumeist ein Urteil, für das die literarische Stellung des Autors weit weniger entscheidend ist, als die Wirkung, die sein Werk hervorbringt. Das Ausland mit seinen durch persönliche und literarische Rücksichten unbeeinflußten Wertungen stellt demnach eine Art von antizipierter Nachwelt dar.

Wir sehen nun, daß auch im Ausland die „unliterarischen" deutschen Stücke zu hohen Ehren gelangen, während die literarischen es über kühle Achtungserfolge nicht hinausbringen oder gar Mißerfolge erleiden. Man sage nun ja nicht, daß es dem Auslande an Verständnis für die deutsche Eigenart fehlt! Das Gegenteil ist wahr, und der Enthusiasmus beispielsweise, den Richard Wagner bei den Franzosen

und bei den Italienern hervorgerufen hat, beweist, daß auf diese künstlerisch begabten Völker gerade diejenigen Kunstwerke, in denen die deutsche Eigenart sich am stärksten ausprägt, auch am stärksten wirken. Auf dem Gebiete der dramatischen Literatur sind die Ansichten der Franzosen und der Italiener noch besonders beachtenswert, weil das Urteil dieser Völker durch eine jahrhundertelange dramatische Tradition geschult ist, weil Italien und noch mehr Frankreich gleichsam die Heimatländer der dramatischen Kunst der Neuzeit sind.

Das Urteil des französischen Publikums gibt nun im wesentlichen dem des deutschen Publikums recht und dem der literarischen Kreise unrecht. Von Gerhart Hauptmann beispielsweise haben nur „Die Weber“ in Paris Erfolg gehabt, „Rose Bernd“ ist durchgefallen. Wahre Zugstücke sind hingegen in Paris Sudermanns „Heimat“, Beyerleins „Zapfenstreich“, Meyer-Försters „Alt-Heidelberg“ geworden.

Hören wir, was die französische Kritik zu „Rose Bernd“ sagt, das die deutsche „literarische“ Kritik gefeiert hat. Als das Stück vor einigen Jahren in Paris dargestellt wurde, führte Adolphe Brisson im „Temps“ aus, daß nichts so interessant sei, als ausländische Werke, unter der Bedingung, daß sie typisch seien und Seelenzustände enthüllen, welche die Eigenart der Völker erkennen lassen, zu denen die Werke gehören. Er fand aber, daß „Rose Bernd“ nichts von alledem biete. Das Stück entbehre fast gänzlich der Originalität und des Lokalkolorits (saveur locale). Und später schrieb er, das Drama sei stellenweise „schlankweg lächerlich“ (franchement ridicule). Guy Launay sagte im „Matin“: „Es war wahrhaftig nicht nötig, der deutschen Literatur dieses banale Stück zu entlehnen, das man nicht ohne Langeweile anhören kann.“ Emmanuel Arène, der Kritiker des „Figaro“, nannte das Werk Hauptmanns „ein reines Melodrama“.

Felix Duquesnel im „Gaulois“ fand, „Rose Bernd“ beweise, daß die Erbschaft Kotzebues in Deutschland noch immer nicht herrenlos geworden sei. Und François de Nion im „Echo de Paris“ erklärte, er sei unempfindlich geblieben gegenüber dem endlosen Gewinsel (pleurnicheries interminables) der „Rose Bernd“.

Als „Rose Bernd“ in Rom aufgeführt wurde, ergriff der Kritiker des „Popolo Romano“ das Wort zu folgendem energischem Protest: „Man lasse uns doch endlich mit diesen fremden Arbeiten in Ruhe! In „Rose Bernd“ sind dieselben Elemente wie in „Fuhrmann Henschel“ usw., also banale und vulgäre Sachen, die in ein symbolisches Pulver gewickelt und von der literarischen Charlatanerie als die feinsten von allen ausgeschrien werden, alte Kamillen, die von gewissen Zeitungen und Zeitschriften, die das Publikum betäuben, als das Non plus ultra ausposaunt werden und im Grunde doch nur eine Art Geheimnis der Isis sind, das von sieben Schleiern verdeckt war, hinter denen sich nichts vorfand. Niemand von uns wagt, zu opponieren, aus Furcht, sich den Vorwurf der Unwissenheit zuzuziehen. Aber es wird ein Tag der Reaktion kommen, der Reaktion gegen dieses nordische Zeug, das wir seit zwanzig Jahren herunterschlucken müssen, da es uns als Qualitätsware aufgedrängt wird. Dann wird unser Publikum aufatmen, das von solchem zynischen, unlogischen und unmoralischen Singsang angewidert ist.“

Einige englische Stimmen jetzt über Hauptmanns „Weber“, die von der Londoner „Bühnengesellschaft“ in Szene gesetzt wurden. Fast die gesamte Londoner Kritik verhielt sich ablehnend. William Archer äußerte in der „Times“ die Ansicht, daß die Aufführung nur historisches Interesse habe und das Stück „nur eine literarische Kuriosität, ein Dokument in der Geschichte des deutschen Dramas“ sei.

Archer hat von der Aufführung weder ein ästhetisches Wohlgefallen, noch eine geistige Befriedigung mit fortgenommen. „Es ist ein Werk des doktrinären Naturalismus, in dem jeder Schein künstlerischer Absicht mit Bedacht vermieden ist. „Die Weber“ sind Hauptmanns erstes wirklich originelles Werk. In seinem frühesten Stück „Vor Sonnenaufgang“ ahmte er einfach Zola nach; in den folgenden, dem „Friedensfest“ und den „Einsamen Menschen“, stand er ganz unter dem Einflusse Ibsens.“ Der Kritiker des „Daily Telegraph“ nennt das Drama eine „außerordentlich ziellose und inkonsequente Arbeit“. „Das Werk ist ziellos und inkonsequent, weil der Autor kein Drama hat aufbauen können, sondern uns einen Abschnitt des wirklichen Lebens von feiner Beobachtung und großer Naturtreue gibt. Es ist in Wahrheit keines Künstlers Werk, sondern eines Photographen Werk, ohne Motive, ohne Zweck, ohne Handlung. Szene folgt auf Szene, Akt auf Akt, und abgesehen von der allgemeinen Idee des Leidens und Hungerns, die mit einer bei den abschreckendsten Einzelheiten niemals zitternden Hand gegeben wird, kommen wir wenig oder gar nicht weiter.“

William Archer, der führende englische Kritiker, hat vor kurzem eine Studienreise nach Deutschland gemacht und die Berliner Theater besucht. In einem der Aufsätze, in denen er über die Ergebnisse seiner Reise berichtet hat, findet sich folgende Äußerung über einen der Hauptschäden unseres deutschen Theaterlebens, die, mit der Zurückhaltung des Ausländers abgegeben, der über ihm fremde Verhältnisse urteilt, doch den Kern der Sache trifft:

„Mir will es scheinen, als sei die Stellung der Kritik zu Sudermann und Wedekind überaus bezeichnend. Sie sucht das große Publikum — sogar das gebildete große Publikum — aus Stücken fortzuscheuchen, die es mit Genuß

verdauen kann, und ihm Formen des Dramas aufzudrängen, für die es unreif ist, und die tatsächlich von zweifelhaftem theatralischen Werte sind. Denn Wedekind ist ganz bestimmt kein großer Dramatiker in dem Sinne, wie es Ibsen war, das heißt: ein geborener Beherrscher der Theaterwirkung. Ja ich weiß nicht einmal, ob er Bernard Shaws spezifischen Theaterinstinkt besitzt. Habe ich damit recht, so macht es den Eindruck, als laufe das deutsche Theater Gefahr, zu vergessen, daß das Theater letzten Endes doch nur Theater ist, und unmögliche Ideale aufzustellen, die eine gesunde dramatische Leistungsfähigkeit des Volkes hemmen und von einer Betätigung abschrecken müssen. Eine solche verstiegene Kritik ist in England keineswegs unbekannt, doch bei uns hat sie kaum einen nennenswerten Einfluß. Das Durchschnittspublikum liest sie nicht oder will nichts von ihr wissen. Aber während sie bei uns nur sporadisch auftritt, ist sie in Deutschland endemisch und wirkt nachdrücklich auf das große Publikum. So wenigstens fasse ich den Fall auf. Ich kann das Gefühl nicht los werden, daß eine überintellektuelle, allzu kritische Kritik, die vielleicht mit dem behaftet ist, was in Deutschland Snobismus heißt, augenblicklich eine Gefahr bedeutet."

Der Wedekind-Kultus, der den englischen Kritiker frappiert hat, ist die letzte Glanzleistung unserer literarischen Kreise. Die Motive, aus denen dieser neueste literarische Kult hervorging (wirklich ein Kult — es gibt bereits eine große Wedekind-Gemeinde, und das Gestirn Frank Wedekinds beginnt sogar dasjenige Gerhart Hauptmanns zu überglänzen), sind sehr verständlich. Der Wedekind-Enthusiasmus ist eine Erscheinung der Reaktion gegen den Naturalismus. Der grauen Öde, der Monotonie des Naturalismus wurden schließlich sogar die literarischen Kreise überdrüssig, nachdem es das Publikum

längst geworden war, und sie suchten nach dem Gegensatz, nach Bizarrerie, Phantastik, Romantik. In den Werken Wedekinds glaubten sie das Gesuchte zu finden. Nun ist es gewiß möglich, daß Wedekind Bizarrerie, Phantastik, Romantik besitzt. Es fehlt nur an einem: an einer ausreichenden künstlerischen Begabung. Eine seltsame Welt scheint im Kopfe dieses Autors zu leben; aber ebenso charakteristisch für ihn, wie seine Seltsamkeit, ist seine künstlerische Ohnmacht — ist der Mangel an Kraft, dem, was in ihm lebt, künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Höchstens einige Kabarettlieder sind ihm gelungen. Aber gerade im Drama wird seine Ohnmacht besonders deutlich. Die Produktionen Wedekinds, welche seine dramatischen Werke genannt werden, sind, von geringen Ausnahmen abgesehen, in Wirklichkeit nichts als mehr oder weniger mißlungene Versuche, die dramatische Form zu bemeistern. Kaum eine Szene ist kunstgerecht gebaut, geschweige denn ein Akt; kaum eine Figur hat wirkliches Leben; und was den Dialog Wedekinds anlangt, so hat er die selbst von seinen Anhängern zugegebene Eigentümlichkeit, daß die Leute aneinander vorbeireden. Das also ist das neue dramatische Genie, das die literarischen Kreise entdeckt haben und von dem sie das Heil der deutschen Bühne erwarten!

Frank Wedekind hat die Marotte, auch selbst als Schauspieler aufzutreten. Die Berliner Kritik hat mehrfach seine schauspielerischen Versuche als dilettantisch zurückgewiesen. Sie sollte noch einen Schritt weiter tun und erkennen, daß Wedekind nicht nur als Schauspieler ein Dilettant ist, sondern auch als dramatischer Autor. Auf den Wedekind-Kultus vor allem beziehen sich die Worte in der oben angeführten Kritik von F. Mamroth, daß das Theater endlich beim äußersten Symptom der Auflösung, bei der Anbetung des Dilettantismus, angelangt ist.

Wedekind gibt sich in seinen Dramen als Denker, als Philosoph. Seine Philosophie bleibt vielfach dunkel; aber obwohl dieses Dunkel nur in Verworrenheit seinen Grund hat, nimmt es der Snobismus für Tiefe. In einer Kollektion geistreicher Theater-Aphorismen, welche der Direktor des „Deutschen Schauspielhauses“ in Hamburg, Alfred Freiherr von Berger, in der „Österreichischen Rundschau“ veröffentlicht hat, findet sich ein Ausspruch, der, wenn er dies auch nicht ausdrücklich sagt, doch auf die Aufführung gewisser Stücke von Frank Wedekind (beispielsweise „Hidalla“) angewendet werden könnte. Baron Berger schreibt: „Ich habe Aufführungen moderner Dramen miterlebt, wo weder der Regisseur den Dichter, noch die Schauspieler ihre Rollen, noch das Publikum das Stück verstanden, und das ganze doch wie ein Erfolg aussah.“

Der Wedekind-Kultus wurde hier besonders hervorgehoben, weil gerade er charakteristisch ist für den Rückgang, den Verfall der deutschen Bühne. Die ärgste der Rückgangserscheinungen, die er darbietet, bleibt aber noch zu besprechen.

Frank Wedekind behandelt mit Vorliebe erotische Sujets. „Erotisch“ ist wohl, wenn man von Frank Wedekinds Oeuvre spricht, ein gar zu milder Ausdruck. Die schlimmsten Ausartungen der Erotik, der schamlose Zynismus der Dirne, die Perversität in allen ihren Formen, Päderastie, Lesbismus, Sadismus, das sind seine Stoffe. Dieser deutsche Dichter hat in einem seiner Dramen die Anlage eines Gestüts von Menschen empfohlen. Dieser deutsche Dichter hat uns in einem anderen Drama masturbierende Kinder gezeigt und Kinder (Kinder!), welche den Beischlaf vollziehen. Dieser deutsche Dichter hat in einem dritten Drama den Lustmord behandelt. Dieser deutsche Dichter hat neuestens ein Drama

über die Abtreibung geschrieben — das einzige, das in diesem duftenden Kranz poetischer Blüten noch gefehlt hat.

Nun wurde oben als eines der Verdienste der modernen dramatischen Bewegung erwähnt, daß sie den Dramatiker von den Rücksichten auf Prüderie, auf philisterhafte Moralanschauungen befreit und ihm das Recht erkämpft hat, auch alles Erotische der Wahrheit gemäß darzustellen. Es gibt keine unmoralischen Stoffe. Auch der nach Ansicht des Philisters unmoralische Stoff wird moralisch durch das moralische Empfinden, mit dem der Künstler ihn behandelt. Über den gewiß unsittlichen Ehebruch beispielsweise sind Werke wie „Madame Bovary“ und „Anna Karenina“, Werke also voll tiefsten sittlichen Gehalts, geschrieben worden.

Der Künstler also ist moralisch frei. Aber die Bedingung dieser Freiheit ist, daß sein Werk selbst moralisch oder wenigstens, daß es künstlerisch sei.

Vom Moralischen nun ist in Wedekinds Dramen wenig zu spüren. Man fühlt nirgends den heißen Wahrheitsdrang, der die Dichtungen eines Flaubert, eines Zola, eines Tolstoi durchglüht und der ihnen das Recht gibt, eben um der Wahrheit willen alles, selbst das Gewagteste und Krasseste, auszusprechen und darzustellen. Wenn auch in den Dramen Wedekinds vielfach moralisiert wird, so hört man doch nur Worte und fühlt kein starkes, moralisches Empfinden. Und man könnte beinahe den Eindruck gewinnen, als sei der moralische Zweck nur ein Vorwand, und als wähle der Autor die schlimmsten Ausartungen der Erotik nur deshalb sich zu Sujets, weil er an Sujets dieser Art Vergnügen finde.

Mit Vergnügen auch wohnt der Philister den Aufführungen der Stücke Wedekinds bei — derselbe Philister,

der sich seinerzeit gegen Flaubert, Zola, Tolstoi gar nicht genug entrüsten konnte!

Vom Künstlerischen ist in Wedekinds Werken noch weniger zu finden, als vom Moralischen. Vor zwei, drei Jahrzehnten fand man die erotischen Kühnheiten der französischen Ehebruchs-Dramatiker verblüffend. Man war der Ansicht, daß sie bis hart an die Grenze des Möglichen gingen. Das klingt wie eine kindliche Mär aus der guten alten Zeit. Wir haben seitdem gehörige Fortschritte gemacht. Die Grenze des Möglichen ist bis weit ins Unmögliche hinein erstreckt worden, und die französischen Ehebruchsdramen nehmen sich wie Vorstellungen für die reifere Jugend aus, im Vergleich mit dem, was Wedekind und ähnliche moderne Bühnenschriftsteller uns auf dem Theater gezeigt haben. Bei Stellen, bei denen die französischen Dramatiker den Vorhang fallen zu lassen pflegten, spielt ein Drama von Wedekind ruhig weiter. Während aber die französischen Dramatiker ihre erotischen Kühnheiten stets in einer feinen, künstlerischen Verärbeitung darboten, nimmt sich Wedekind nicht die Mühe oder ist nicht fähig zu einer solchen Verarbeitung und bringt einfach die Sache selbst auf die Bühne. Er arbeitet nicht mit künstlerischen, sondern mit den rohesten stofflichen Wirkungen. Und in der sattsam bekannten Heubodenszene aus „Frühlings Erwachen" bekommt man ganz einfach den Beginn des Geschlechtsaktes selbst zu sehen.

Über die Grenzen, welche auch in der modernen Kunst bei Verwendung des Sexuellen nicht überschritten werden dürfen, sagt Georg Göhler, einer der Vortrefflichsten unter den Musikschriftstellern der Gegenwart, in einem Aufsatz über Richard Strauß, der in Hardens „Zukunft" erschienen ist, die folgenden prächtigen Worte: „Mehr oder minder stark Sexuelles ist in der neuen Kunst nichts Außergewöhnliches,

sondern beinahe das Übliche. Die Grenzen haben nicht moralische, sondern künstlerische Interessen zu setzen. In Schwänken und Hintertreppenromanen, im Variété mag das sexuelle Element sich so breit machen, wie die Polizei erlaubt; das hat mit Kunst nichts zu tun. Aber vom Künstler verlangen wir nicht aus Prüderie, sondern um der Kunst willen das höchste Feingefühl. Man redet so gern von der modernen Kunst, der alles frei stehe, die nichts Menschliches, nichts Natürliches sich verschlossen wisse. Verschlossen ist ihr nichts, aber sie verschließt sich vor allem, was sich nicht vergeistigen läßt, was Tier bleiben will. Schiller, der freilich für die dekadenten Neu-Töner ein Kunstphilister sein wird, setzt diese Grenze, indem er den Künstlern zuruft: ‚Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben. Bewahret sie!'"

In der Tat: wie eine Verletzung der Würde der Menschheit, der Würde der Dichtkunst mutet es an, wenn ein Wedekind die sexuellen Verirrungen von Kindern auf der Bühne vorführt. Und daß solche und ähnliche Stücke geschrieben, ja daß sie sogar aufgeführt werden, — das bedeutet einen Mißbrauch der schwer errungenen künstlerischen Freiheit — das bedeutet einen Rückgang der deutschen Bühne nicht nur in künstlerischer, sondern auch in moralischer Beziehung . . .

In der Einleitung zu seinem letzten Buche „Aus dem dramatischen Irrgarten" hatte der Verfasser den Wunsch nach einer Rückkehr zum Drama der Klassiker ausgesprochen.

Es schien, als könnte man hoffen, die Verirrungen und Verwirrungen des Theaterlebens der Gegenwart wirksam zu bekämpfen, wenn man die Geister der großen Dichter der Vergangenheit heraufbeschwor. Die Rückkehr zum klassischen

Drama ist erfolgt. Aber sie hat nur neue Verirrungen und Verwirrungen gebracht. Und man hätte sich wohl gehütet, von dieser Rückkehr irgend etwas zu erhoffen, wenn man hätte ahnen können, in welcher Weise sie sich vollziehen würde.

Auch auf diesem Gebiete ist ein Rückgang zu verzeichnen. In der Zeit, die den letzten zwei Jahrzehnten voranging, gab es auf den deutschen Bühnen eine Reihe hervorragender Schauspieler, die namentlich im klassischen Drama Bedeutendes leisteten (man denke allein an das Wiener Burgtheater der siebziger und achtziger Jahre!). Und bei der Aufführung eines klassischen Dramas galt als Hauptaufgabe eine möglichst vollendete, das heißt eine den Intentionen des Dichters möglichst entsprechende Darstellung.

Die moderne Bewegung hat auch in der Schauspielkunst einen Bruch mit den Traditionen herbeigeführt. Sie selbst hat fast gar keine bedeutenden Schauspieler hervorgebracht. Sie hat wohl einige tüchtige Darsteller für gewisse dramatische Spezialitäten geschaffen, — aber Schauspieler, wie man sie früher nicht selten fand, die den ganzen Umkreis ihrer Kunst beherrschen, die im Versdrama ebenso an ihrem Platze sind, wie im Prosastück, im Trauerspiel, wie im Lustspiel, gibt es beinahe gar nicht mehr. Kainz bildet fast die einzige glänzende Ausnahme. Namentlich die Fähigkeit, klassische Stücke zu spielen, ist gänzlich in Verfall geraten. Wo ist heute in Deutschland ein Schauspieler (mit Ausnahme von Kainz) oder gar eine Schauspielerin, der oder die imstande wäre, einen Vers zu sprechen, wie es sich gehört? Wo findet sich auf den deutschen Bühnen heute ein Faust, ein Wallenstein, ein Lear? Wo ein Gretchen, eine Cordelia, eine Lady Macbeth?

Der Mangel an geeigneten Schauspielern jedoch hat die modernen Theater, hat namentlich Max Reinhardt nicht gehindert, die klassischen Dramen zu spielen. Es ist die Zeit des Reinhardtismus gekommen, dessen oberster Grundsatz lautet: nicht auf die Darstellung kommt es in erster Reihe an, sondern auf die Regie.

Eine Zeit künstlerischer Dekadenz wird kaum durch ein anderes Symptom so deutlich gemacht, als dadurch, daß in der Kunst die Nebensache zur Hauptsache wird. Charakteristisch für unsere Zeit ist darum der Triumph der Kapellmeister und der Regisseure. Der Kapellmeister reist herum mit seinen „Auffassungen" Beethovenscher oder Mozartscher Symphonien und heimst für diese „Auffassungen" den Ruhm ein, der Beethoven oder Mozart gebührt. Und der Regisseur verläßt den Platz hinter den Kulissen, der ihm allein zukommt, stellt sich breit und anmaßend in den Mittelpunkt der Bühne und präsentiert sich dem Publikum als Virtuose der „Inszenierung". Die Aufführung eines klassischen Dramas ist im wesentlichen ein Regiesolo. Das Werk des Dichters, die Leistungen der Schauspieler — das alles ist nur Material für den Inszenierungskünstler. Und wenn auf den Reinhardtschen Bühnen ein Shakespearesches Stück aufgeführt wird, so sind auf dem Theaterzettel durch den Druck vor allem zwei Mitteilungen hervorgehoben, denen also anscheinend gleiche Wichtigkeit beigemessen wird: erstens, daß das Stück von William Shakespeare ist, und zweitens, daß Max Reinhardt die Regie führt.

Die Nebensache wird zur Hauptsache. Was immer nur ein Mittel war, drängt sich an Stelle des Zwecks, will selbst als Zweck gelten. Nicht mehr ein Mittel des künstlerischen Ausdrucks, sondern künstlerischer Zweck ist heutzutage

in der Musik die Instrumentierung — sind in der Malerei Farbe und Licht — ist auf dem Theater die Ausstattung.

Dem modernen Regisseur, der sich in den Aufführungen der klassischen Dramen die Hauptrolle anmaßt, ist es durchaus nicht darum zu tun, die Intentionen des Dichters zu ergründen und sie möglichst vollkommen zur Ausführung zu bringen. Der moderne Regisseur ist vielmehr ein Ausstattungstechniker. Goethes, Schillers, Shakespeares Dichtungen sind ihm Vorwände für Dekorationen, Lichteffekte, Kostüme, Aufzüge, Gruppierungen und — um das wichtigste nicht zu vergessen — Manipulationen mit der Drehbühne.

So sind denn also in unserer Zeit des Reinhardtismus die klassischen Dramen zu Ausstattungsstücken herabgesunken. Wir haben auf den Reinhardtschen Bühnen einen „Sommernachtstraum" gesehen, der in einem Walde aus Bäumen von täuschender Echtheit sich abspielte. Wir haben einen „Kaufmann von Venedig" gesehen, in dem venezianische Gassen auf der Bühne plastisch nachgebildet waren und Portia in einem ganz goldenen Gemache ihre Freier empfing. Wir haben in „Romeo und Julia" das üppige Grün eines italienischen Gartens gesehen, auf den Julias Balkon hinausging, und haben im letzten Akt das Grabmal zugleich von innen und von außen gesehen, oben Zypressen und Pinien im Mondschein und unten die dunkle Wölbung, in der die Liebenden sich den Tod gaben.

Gleichzeitig aber zeigte uns die Vorstellung von „Romeo und Julia" eine Julia, die sich benahm, wie eine deutsche „höhere Tochter", und einen Romeo mit neurasthenischen Zuckungen; zeigte uns die Vorstellung des „Kaufmann von Venedig" eine Portia, die Backfischmätzchen machte, und einen Shylock ohne alle tragische Größe; zeigte uns die Vorstellung des „Sommernachtstraum" den lieblichen Elfen

Puck in der Gestalt eines perversen Gassenbuben. Diese Shakespeare-Aufführungen brachten alles mögliche zum Ausdruck mit einziger Ausnahme dessen, was Shakespeare gewollt hat. Selten ist Shakespeare so viel gespielt und von den Theatern, die ihn spielen, so wenig verstanden worden.

Auch sonst ist es bei den modernen Klassikeraufführungen fast immer gerade die Dichtung, welche zu kurz kommt. Und die Hoffnung, man könnte die Verirrungen des Theaterlebens der Gegenwart bekämpfen, indem man die Geister der großen Dichter der Vergangenheit heraufbeschwor, mußte zuschanden werden, weil eben durch die modernen Klassikeraufführungen die Geister der großen Dichter nicht heraufbeschworen wurden, weil in fast keiner Aufführung eines klassischen Dramas auch nur ein Hauch vom Geiste seines Dichters lebte.

Selbst der Reinhardtismus ist in den literarischen Kreisen als künstlerische Errungenschaft gefeiert worden. Erst jetzt beginnt die „literarische" Kritik sich von Max Reinhardt und seinen Klassikeraufführungen abzuwenden.

So findet man bei der Betrachtung der Mißstände in unserem heutigen Theaterleben immer wieder, daß diese Mißstände von den literarischen Kreisen entweder gebilligt werden oder geradezu ihren Ursprung in diesen Kreisen haben. Und die Schlußfolgerung drängt sich auf, daß am Rückgang der deutschen Bühne zum großen Teil die „Literatur" schuld ist.

Unter „Literatur" werden hier die literarischen Koterien und dasjenige, was von diesen Koterien für allein literarisch ausgegeben wird, verstanden. Die moderne Bewegung nun hat der „Literatur" in einem Grade zur Macht verholfen, wie dies kaum je zuvor der Fall gewesen ist. Das

ganze Theaterleben wird vom Einfluß der literarischen Koterien beherrscht. Die Autoren, die zu ihnen gehören, werden gespielt und gefeiert, gelten als die eigentlich modernen, die eigentlich literarischen Dramatiker. Die Direktoren der wichtigsten Theater sind aus jenen Koterien hervorgegangen oder stehen mit ihnen im Zusammenhang. Desgleichen einige von den maßgebenden Kritikern. Und ein Schwarm von kleineren und kleinsten Kunstästheten verbreitet mit geschäftigen Federn die Anschauungen der Koterien über das ganze Land.

Die Literatur herrscht, und man sollte glauben, nun sei das goldene Zeitalter angebrochen. Statt dessen gerät in Deutschland die dramatische Kunst immer mehr in Verfall, und dieser Verfall, wie gesagt, tritt ein, nicht trotz, sondern wegen der Herrschaft der Literatur.

Es hat sich nämlich im Laufe der Jahre unter dramatischen Autoren, Theaterdirektoren, Dramaturgen und Kritikern eine Art literarischer Bureaukratie herausgebildet. Die Bureaukratie in der Literatur weist ganz die typischen Eigenschaften der Bureaukratie im Staate auf. Für die literarische Bureaukratie in gleicher Weise wie für die staatliche sind charakteristisch: Haften an Formeln, Dünkel, Vertrocknetheit, Entferntheit vom wirklichen Leben, Mangel an Verständnis für dessen Erscheinungen und Bedürfnisse, Losgelöstheit vom Denken und Empfinden des Volkes. Und ebenso wie die staatliche Bureaukratie den Staat, so schädigt die literarische Bureaukratie durch diese Eigenschaften die Literatur. Zwischen dem, was das Volk braucht und verlangt, und dem, was die literarischen Kreise ihm bieten, besteht ein klaffender Widerspruch. Es hat sich zwischen Literatur und Volksempfinden allmählich ein Gegensatz herausgebildet, den man mit demjenigen zwischen einer formalistischen Justiz und dem Rechtsgefühl des Volkes vergleichen könnte.

Nun hat allerdings gerade auf dem Gebiet des Theaters das Volk durchaus die Macht, seinen Willen durchzusetzen. Das Schicksal jedes Stückes ist in die Hand des Publikums gelegt. Aber das schlimme ist, daß das Publikum sich selber nicht traut. Der Respekt vor den literarischen Autoritäten, der Trieb, nur ja auch immer die neueste literarische Mode mitzumachen, der Snobismus sind so groß, daß das Publikum sich oft genug verleiten läßt, gegen seine eigene bessere Überzeugung zu urteilen.

Als habe er die letzten Berliner Theaterwinter mitgemacht, schreibt Grillparzer in seiner Selbstbiographie:

„In Deutschland werden die Meinungen von Koterien der Nation gegen ihre Natur — wie schon der ewige Wechsel zeigt — gewalttätig aufgedrungen."

An einer anderen Stelle der Selbstbiographie vergleicht er das Publikum der Zeit, in der er seine Lebensbeschreibung verfaßte, mit dem Publikum früherer Jahre und sagt ironisch:

„Das Publikum war nämlich selbst noch natürlich, es hatte noch nicht jene Höhe erklommen, auf der ihm nichts gefällt, als was ihm mißfällt, der Zustimmung aber den Anschein höherer Bildung gibt."

Wenn das Publikum wieder natürlich werden, wenn es den Mut gewinnen wird, sich von den literarischen Autoritäten zu emanzipieren und seiner eigenen Empfindung zu folgen, wird auch in den Theaterverhältnissen eine Besserung sich einstellen. Denn man kann im Staate wohl lange Zeit gegen das Volk, im Theater aber nicht auch nur kurze Zeit gegen das Publikum regieren. Einige Theaterskandale, durch die im letzten Winter das Publikum gerade der „modernen" Berliner Theater gegen allzu unerhörte literarische Zumutungen

protestiert hat, lassen eine Wendung in diesem Sinne erhoffen.

Überhaupt muß, wenn der Rückgang der deutschen Bühne aufgehalten, wenn der dramatischen Kunst wieder aufgeholfen werden soll, das Schlagwort zunächst lauten: „Los von der Literatur!“ — das heißt, wie sich aus dem Vorangegangenen ergibt: „Los von den literarischen Koterien!“

In Berlin werden fortwährend neue Theater gegründet. Allein das Theater, das nötig wäre, gibt es in Berlin immer noch nicht. Alle Augenblicke entsteht eine neue literarische Bühne. Wir brauchen aber in Berlin gerade ein Theater, das nicht literarisch, will sagen, das unabhängig von allen literarischen Koterien ist und keine literarische Spezialität ausschließlich pflegt, das vielmehr, nach dem Muster etwa eines guten Stadttheaters in der Provinz, ein Repertoire sich bildet, welches das ganze Gebiet der dramatischen Kunst umfaßt und in welchem das Neue ebensowohl Raum hat, wie das Alte, das auch Autoren aufführt, die nicht von maßgebender Seite als literarisch abgestempelt sind, das überhaupt so wenig als möglich die Ansichten der literarischen Kreise, sondern in erster Linie die Anschauungen und Bedürfnisse des Publikums berücksichtigt.

Und wir brauchen in Deutschland vor allem einen Autor, der nicht literarisch ist, — einen Autor, der sich um das Geschwätz der literarischen Ästhetiker nicht kümmert, sondern der sein dramatisches Handwerk fleißig lernt, bis er fähig ist, ein bühnenwirksames Stück zu schreiben, — einen Autor, der weder naturalistische Milieuschilderung, noch erotische Kasuistik, noch Pervertierung antiker Tragödien, noch eine der anderen Spezialitäten unserer literarischen Dramatiker betreibt, sondern der aus dem vollen Leben der Zeit

mit kühner Hand eines ihrer Probleme herausgreift, — einen Autor, der kein kalter Literat, kein gefühlsarmer Ästhet, sondern ein gemütvoller, ein warmherziger Dichter ist.

Wenn der Richtige gekommen sein wird, so wird man dies vor allem an zwei Symptomen erkennen. Die Sympathien des Publikums werden ihm im Sturme zufliegen, — und ihn, den lang ersehnten, den endlich erschienenen modernen deutschen Dramatiker werden die literarischen Kreise auf das tiefste verachten.

Berlin, im September 1907.

Dr. Paul Goldmann.

„Elga."

Von Gerhart Hauptmann.

Gerhart Hauptmann hat „Elga" selbst als ein Fragment bezeichnet. Als das Stück in der „Neuen Rundschau" erschien, waren ihm einige einleitende Bemerkungen vorangeschickt, in denen es hieß: „Der Autor entschließt sich, diese Szenen zu veröffentlichen, weil er irgend eine Weiterbildung des Vorhandenen nicht beabsichtigt." Ein anderer Autor wäre höchst wahrscheinlich zu dem entgegengesetzten Schluß gekommen: Weil er eine Weiterbildung nicht beabsichtigt, entschließt er sich, diese Szenen nicht zu veröffentlichen. Die „neue Richtung" hat sich zwar von allem losgesagt, was bisher in der Kunst als Regel gegolten hat. Aber auch von einem Autor der „neuen Richtung" wird man doch wohl verlangen dürfen, daß er sich die Mühe nimmt, eine Arbeit erst fertigzustellen, ehe er sie dem Publikum unterbreitet. Daß Unvollendetes herausgegeben wird, ist bisher das Vorrecht der großen Dichter gewesen, und auch sie überlassen in der Regel die Herausgabe den Ordnern ihres Nachlasses. Es ist also eine Huldigung, welche die Nachwelt dem Genius eines Dichters erweist, wenn sie dessen unfertige Arbeiten ans Licht zieht und dadurch zu erkennen gibt, daß sogar die Abfälle kostbar sind, welche in der Werkstatt des Meisters liegen geblieben sind, weil vielleicht auch sie noch Spuren seiner Größe aufweisen. Daher berührt es eigentümlich genug, einen Dichter zu sehen, der sich selbst diese Huldigung darbringt und der, indem er ein Fragment veröffentlicht, zu sagen, von sich selbst zu sagen scheint: „Sogar

dieser Abfall ist kostbar, denn auch er trägt Spuren meiner Größe."

Gerhart Hauptmann hat „Elga" vor elf Jahren in drei Tagen zu Papier gebracht. Die bereits erwähnte Vorbemerkung der „Neuen Rundschau" teilt genau die Jahres- und Tageszahlen mit. Bedauerlich ist, daß man nicht auch erfährt, wie das Wetter in den historischen drei Tagen gewesen ist. Gesetzt den Fall, es habe trockene Witterung geherrscht, so wäre es ein interessantes Thema für einen Hauptmann-Philologen, zu erörtern, welche andere Gestalt „Elga" angenommen haben würde, falls es in jenen drei Tagen geregnet hätte.

Wenn man nur etwas genauer auf das kleine Drama eingeht, so merkt man auf Schritt und Tritt, daß es eine in kürzester Zeit hingeschleuderte Arbeit ist. Das Stück ist in seinem Wesen, in seinem Innern unvollendet, während es allerdings äußerlich einem vollständigen Drama gleichsieht. Dieser Vollständigkeitsanschein ermöglichte die Aufführung. Die innere Unfertigkeit störte nicht weiter. Brahm brauchte in jedem Winter seine Hauptmann-Premiere; und da im Winter 1904/1905 kein fertiges neues Drama von Gerhart Hauptmann vorlag, so brachte der Direktor des „Lessing-Theaters" das unfertige auf die Bühne, das seinen Ansprüchen vollständig genügte, da es ungefähr einen Theaterabend füllt und einen Anfang, sechs Szenen, ja sogar einen Schluß hat.

„Elga" ist Grillparzers Novelle „Das Kloster von Sendomir" entnommen. Die Novelle erzählt die Tragödie der Ehe des polnischen Grafen Starzenski. Eines Abends wird der Graf in Warschau auf der Straße von einem Mädchen um ein Almosen gebeten. Das Mädchen, Elga, ist von so wunderbarer Schönheit, daß der Graf in Liebe zu ihr entbrennt und sie zur Frau nimmt. Sie ist die Tochter eines polnischen

Edelmannes, den die Teilnahme an einer politischen Verschwörung um Stellung und Vermögen gebracht hat. Starzenski hebt sie wieder zu der Höhe empor, von welcher der Sturz des Vaters sie herabgeschleudert hat, und lebt auf seinem Schlosse mit ihr in glücklicher Ehe. Aber seine Liebe wird schlecht belohnt. Olga betrügt ihn mit ihrem Vetter Oginski. Durch einen Zufall entdeckt der Graf den Ehebruch, und der Vergleich seines Töchterchens mit dem Bilde Oginskis, das er im Schmuckkästchen seiner Frau findet, überzeugt ihn, daß Oginski auch der Vater seines Kindes ist. Seine Rache ist furchtbar. Den Oginski schleppt er in Ketten auf sein Schloß. Im alten Wartturm, dem Ort ihrer heimlichen Zusammenkünfte, stellt er Elga ihrem Liebhaber gegenüber. Oginski gelingt es, zu entfliehen. Elga bittet um ihr Leben. Starzenski verspricht, ihre Bitte zu erhören, wenn sie ihr Kind tötet. Elga will das Kind mit einer Nadel durchbohren; aber der Graf, empört über solche Verruchtheit, stößt ihr sein Schwert in die Seite. Um diese blutige Tat zu sühnen, hat Graf Starzenski an der Stelle seines Schlosses ein Kloster erbaut, das Kloster bei Sendomir. Dort lebt er als Mönch; und er selbst ist es, der seine Geschichte zwei deutschen Rittern erzählt, die auf der Reise nach Warschau im Kloster bei Sendomir einkehren.

Zu Grillparzers bedeutendsten Werken gehört diese Novelle gerade nicht. Wohl erkennt man den Meister an der Klarheit und Knappheit der Darstellung, an der strengen Folgerichtigkeit, mit der die Charaktere entwickelt sind, und namentlich an der Sprache, dieser echt Grillparzerschen Sprache, die mit weichem Wohllaut gelassen dahingleitet, bis plötzlich das dramatische Feuer aus ihr sprüht. Und bei alledem ist die Novelle doch eigentlich eine recht vulgäre Schauergeschichte. Wahrscheinlich sind es die überaus dramatischen Situationen,

welche die Geschichte — und nicht am wenigsten wegen ihrer Schauerlichkeit — enthält, die Grillparzer, der ja auch der Autor der „Ahnfrau" war, veranlaßt haben, sich mit dem Stoffe zu befassen. Jeder große Dramatiker ist Dichter und Theatraliker zugleich. („Das echt Dramatische ist immer theatralisch," sagt Grillparzer in seinen Notizen zur Dramaturgie, deren Lektüre gar nicht genug empfohlen werden kann in einer Zeit, in der die Grundsätze der echten dramatischen Kunst so ganz in Vergessenheit geraten sind und in der auch wieder der Unterschied zwischen dem Dramatischen und dem Theatralischen behauptet wird, welche Behauptung bereits Grillparzer als eine Verirrung der „Moderne" seiner Zeit bekämpft hat.) Jeder große Dramatiker also ist Dichter und Theatraliker zugleich. Und wenn auch natürlich eine Arbeit Grillparzers ohne poetische Eigenschaften sich nicht denken läßt, so ist doch die Novelle jedenfalls mehr das Werk des Theatralikers, als das des Dichters Grillparzer. Er hat sich im wesentlichen darauf beschränkt, eben jene drei oder vier dramatischen Situationen darzustellen. Und da er sich sehr wohl bewußt war, daß drei oder vier Szenen, so bühnenwirksam sie auch sein mögen, noch lange kein Drama sind, hat er überhaupt nicht die dramatische, sondern eine Form der darstellenden Literatur gewählt, welche die Kürze erlaubt und in welcher es möglich ist, auch aus wenigen Szenen etwas Vollständiges zu schaffen, die Form der Novelle. Wir haben also hier eine Novelle, die zum Inhalt einige Szenen eines Dramas hat, das der Autor nicht hat schreiben wollen.

Theatralisches und Dichterisches müssen im Drama verbunden sein. Den theatralischen Beitrag zu dem Drama, das Gerhart Hauptmann schreiben wollte, hatte Grillparzer geliefert. Auf Gerhart Hauptmanns Teil fiel nun das Dichterische. Und da der Dichter Grillparzer sich, wie gesagt, an der Arbeit

des Theatralikers Grillparzer nur wenig beteiligt hatte, war für den Dichter Hauptmann um so mehr zu tun übrig geblieben. Er mußte die Menschen, die Grillparzer nur in flüchtigen — wenn auch scharfen und charakteristischen — Strichen gezeichnet hat, in voller Gestalt ausführen; er mußte in ihr Inneres eindringen und aus der Tiefe der Seelen die Konflikte herleiten, von denen Grillparzer gleichsam nur die dramatische Explosion gezeigt hat. Diese Gestaltung und Verinnerlichung war die dichterische Aufgabe, die Gerhart Hauptmann zu lösen hatte, als er daran ging, die Novelle zu dramatisieren — und diese Gestaltung und Verinnerlichung ist er vollständig schuldig geblieben. Er hat ein Drama geschrieben, das, ohne dichterischen Wert zu besitzen — auch die poetischen Feinheiten, welche bereits die Novelle enthält, sind bei der Bühnenbearbeitung verloren gegangen — ganz und gar aus Theatralik besteht. Und selbst diese Theatralik stammt nicht von Gerhart Hauptmann, sondern von Grillparzer.

Die ganze Dramatisierungskunst Gerhart Hauptmanns läuft darauf hinaus, daß er die dramatischen Knalleffekte, welche die Novelle enthält, hernimmt und sie, einen nach dem andern, losbrennt. „Elga" ist ein Drama aus lauter Theatercoups, aus lauter „Reißern". Und zwar sind es „Reißer" der allergröbsten Art. Die „neue Richtung", die an die Spitze ihres Programms den Grundsatz gestellt hatte, daß das Drama nur mehr reine Menschenschilderung sein dürfe und von jeder „Theaterei" befreit werden müsse, ist mit diesem Drama ihres Führers glücklich bei der Theatralik des Schauerdramas angelangt.

„Elga" müßte den Untertitel führen: „Der Ehebruch im Grafenschloß, oder: Der Mord im Turmgemach." Hauptmann hat sich zu einem anderen Untertitel entschlossen. Da

er wohl fühlte, daß das, was er zustande gebracht hatte, kein Drama war und daß daher keine der Bezeichnungen darauf paßte, die für die einzelnen Gattungen des Dramas zur Verfügung stehen, so hat er es „Nocturnus" genannt, nach dem Gesang der Mönche des Klosters bei der nächtlichen Messe, dem cantus nocturnus. Dieser Untertitel hat den doppelten Vorzug, daß er großartig klingt und absolut nichts bedeutet. Bei der Aufführung im Lessing-Theater bekam man nun den Gesang auch wirklich zu hören. Nach Schluß jedes Bildes ließ sich während des Zwischenaktes hinter der Szene ein Männerchor vernehmen, der dumpfe Totenklagen sang. Es war ganz unheimlich, um so mehr, als während der Zwischenakte der Zuschauerraum dunkel blieb. Und damit noch nicht genug: Sobald ein Bild zu Ende war, zog sich vor der Bühne ein schwarzer Vorhang zusammen — ein kohlrabenschwarzer Vorhang, der einem Bahrtuch glich. So hatte auch die Regie sich angestrengt, Gerhart Hauptmann auf seinem neuen dichterischen Fluge zu folgen, und hatte als Beitrag zu seinem Schauerdrama einen eigenen Schauervorhang geliefert.

Die mehrfach erwähnte Vorbemerkung, welche die Veröffentlichung von „Elga" in der „Neuen Rundschau" einleitete, schloß mit den Worten: „Der Entwurf ist durch eine Novelle von Grillparzer angeregt." Eine eigentümliche Auffassung des Begriffes „Anregung". Gerhart Hauptmanns Drama lag in der Novelle bereits fast völlig ausgearbeitet vor. Er hat nur die fertigen Szenen aus der Novelle entnommen und sie aufs Theater gestellt. Seine Tätigkeit war im wesentlichen eine mechanische — ungefähr wie wenn jemand Bilder auf Holz klebt und ihnen einen Untersatz gibt, damit sie stehen können. Man kann auch sagen, daß er etwa dieselbe Arbeit geleistet hat, die ein Musiker leistet, der eine

Klavierkomposition von Beethoven für großes Orchester eingerichtet. Aber man hat das Verhältnis zwischen den beiden bisher so aufgefaßt, daß, wenn Beethoven ein Klavierstück geschrieben hat, das ein anderer für Orchester umsetzt, nicht der Umsetzer als Komponist zu gelten hat, sondern Beethoven.

Gerhart Hauptmann hat die Novelle — wenige Abweichungen ausgenommen — auf das genaueste kopiert. Wenn die Novelle berichtet, Graf Starzenski habe die Nacht im Lehnstuhl verbracht, so sieht man auch auf der Bühne den Grafen Starzenski im Lehnstuhl sitzen, in dem er die Nacht verbracht hat. Selbst Stellen des Dialogs sind wörtlich übernommen. Solange nun Hauptmann sich an Grillparzer halten kann, geht er sicher. Schlimm wird es erst, wenn er genötigt ist, sich seinen eigenen dramatischen Weg zu suchen. Er ist nicht imstande gewesen, die Handlung zu Akten auszuarbeiten, sondern hat nur die wenigen Szenen, welche die Novelle enthält, eine nach der anderen auf das Theater gebracht. Es handelte sich nun darum, für ein Drama, das sich auch schon deshalb zur Darstellung auf der Bühne nicht eignet, weil es nicht aus Akten, sondern nur aus sechs Szenen besteht, doch eine Möglichkeit der Darstellung zu finden. So kam Hauptmann auf die Idee, die sechs Szenen zu Bildern eines Traumes zu machen. Vielleicht hat ihn auch dazu Grillparzer „angeregt", und „Elga" sollte ein Seitenstück werden zu „Der Traum ein Leben".

Bewunderungswürdig in Grillparzers Traum-Drama ist vor allem die Meisterschaft, mit der Leben und Traum ineinander verwoben sind. Der Traum geht aus dem Leben Rustans hervor, zeigt ihm sein Leben und leitet wieder in sein Leben zurück. Im Traum erkennt Rustan, welche Gefahren ihn bedrohen, wenn er dem Drang nach Abenteuern folgt, der in seiner Brust sich regt, und er erwacht mit dem

Entschluß, diesen Drang zu bezwingen und ein friedliches, nützliches Dasein zu führen. In dem Drama Gerhart Hauptmanns fehlt jeder innere Zusammenhang zwischen dem Traum und dem Leben des Träumenden. Während bei Grillparzer der Traum eines der poetischen Elemente ist, aus denen die Dichtung gebildet ist, gelangt bei Hauptmann der Traum nur äußerlich, mechanisch, als dramatischer Apparat zur Verwendung — ist er nichts als ein Hilfsmittel der dramatischen Hilflosigkeit. Ein deutscher Ritter kommt in das Kloster bei Sendomir. Wie mag wohl dieses Kloster entstanden sein? denkt er sich. Hierauf setzt er sich hin, schläft ein und träumt alle die Ereignisse, die zur Entstehung des Klosters geführt haben. Es ist gerade in unserer Zeit manches Licht gefallen auf die dunklen Vorgänge, die „unterhalb der Schwelle des Bewußtseins" sich abspielen. Aber selbst nach allen Entdeckungen auf diesem Gebiete muß man immer noch staunen über das Phänomen, das jener Ritter darstellt, der es fertig bringt, in einem Kloster, das er nie gesehen und von dem er nie gehört hat, dessen Geschichte zu träumen, — der es fertig bringt, Ereignisse zu träumen, die ein anderer, ein ihm völlig Fremder, erlebt hat.

Nur in der Zeichnung der Charaktere hat Gerhart Hauptmann einiges geändert. Die festen, klaren Linien, die Grillparzer gezogen, hat Hauptmanns unsichere Hand zum Teile verwischt; und die Änderungen sind insgesamt Verschlechterungen.

Starzenski ist bei Grillparzer ein Mann von stählerner Härte, der, sobald er die Gewißheit erlangt hat, daß seine Frau ihn mit Oginski betrügt, nur die eine Empfindung hat, daß er sich rächen muß, und der die Rache in schrecklicher Weise vollzieht. Aus diesem harten Manne hat Hauptmann einen Sentimentalen gemacht. In Hauptmanns Drama

„schluchzt“ und „röchelt“ Starzenski über die Untreue seiner Frau (in der Novelle vergießt er nicht eine Träne). Den Oginski holt er nicht in Ketten, sondern er lädt ihn zum Diner ein. Am Schlusse hat er natürlich nicht die barbarische Kraft, so zu handeln, wie der Starzenski Grillparzers handelt. Der Starzenski Hauptmanns handelt überhaupt nicht gern. Er bringt nicht um, sondern er läßt umbringen. Und da am Schlusse doch irgend etwas geschehen muß, so läßt er den Oginski erdrosseln. Das geschieht aber nur, um das Dekorum zu wahren. Eigentlich meint er es gar nicht so. Es ist eine kleine Unannehmlichkeit, die er seiner Frau nicht ersparen konnte; und er bittet sie an der Leiche ihres Geliebten um Verzeihung, worauf Elga mit einer Empfindung, die man ihr nachfühlen kann, antwortet: „Ich speie dich an.“

Oginski ist in der Novelle einfach der Wolf, der in die Hürde einbricht — gierig und feige. Er hat die schöne Frau „genossen“, wie er selbst sagt; und als ihm Starzenski in der Schlußszene ein Schwert anbietet, damit er sich zur Wehre setzen könne, sagt er: „Ich mag nicht fechten“ und reißt aus. Auch diese Figur hat Hauptmann verweichlicht. Er hat aus Oginski einen lyrischen Dichter gemacht, und Elga schwärmt für Oginskis Verse. Nun sollte man meinen, daß es nicht Sache eines zarten, träumerischen Lyrikers ist, mit Todesgefahr nachts in ein Schloß einzudringen, um mit der Schloßherrin heimliche Buhlschaft zu treiben. Aber es ist eine Eigentümlichkeit der Charakterzeichnung in diesem Drama Gerhart Hauptmanns, daß die Charaktere der Personen zumeist im Widerspruch zu ihren Handlungen stehen.

Auch Elga ist in der Novelle ganz „animalisch“, ganz von ihren Instinkten beherrscht. Sie betrügt ihren Mann aus keinem anderen Grunde, als weil es sie nach Oginski gelüstet; und da der Ehebruch entdeckt ist, regt sich in ihr

kein moralisches Empfinden, sondern nur der physische Selbsterhaltungstrieb, so daß sie sogar bereit ist, ihr Kind zu töten, nachdem Starzenski, um sie zu prüfen, versprochen hat, ihr unter dieser Bedingung das Leben zu schenken.

Unter den dramatischen Szenen der Novelle ist diese letzte die dramatischeste. Nun hat sich bereits in früheren Dramen Gerhart Hauptmanns gezeigt, daß er gerade die stärksten Szenen nach Möglichkeit vermeidet (was ein deutliches Symptom dafür ist, daß dieser Dichter, seinem Wesen nach, alles andere eher ist, als ein Dramatiker). Weglassen konnte er die letzte Szene zwischen Starzenski und seiner Frau freilich nicht; aber er hat sich wenigstens bemüht, sie abzuschwächen. Die Frau wird nicht gerettet, und das Kind kommt überhaupt nicht auf die Bühne. Hingegen tritt der alte Verwalter des Grafen auf, der zu dem einzigen Zweck an der Szene teilnimmt, die Handlung gerade in dem Augenblick aufzuhalten, wo das Drama ungestüm zum Abschluß drängt. In diesem Augenblick stellt sich nämlich der Verwalter hin und beginnt ein Märchen zu erzählen. „Kennst du die alte Sage?“ fragt Starzenski seine Frau. Elga kennt sie nicht, aber der Verwalter kennt sie und sagt sie auf. Erst nachdem diese literarische Angelegenheit erledigt ist, wird der Vorhang des Bettes zurückgezogen, auf dem der erdrosselte Oginski liegt. Elga, unbekümmert um ihr eigenes Leben, wirft sich auf den Leichnam „wie eine Wölfin, die ihr Junges verteidigt“ und ruft Starzenski zu: „Rühr' ihn nicht an!“

Hier stehen also Novelle und Drama im direkten Gegensatze. In der Schlußszene der Novelle ist Elga ein vor Todesangst bebendes Weib; in der Schlußszene des Dramas ist sie eine Heldin. Die Pose der Elga im Hauptmannschen Drama ist alte Theaterschablone; das Publikum bleibt selten ungerührt angesichts einer Frau, die den Leichnam ihres Geliebten

verteidigt. Bedauerlich ist nur, daß Elga in dem ganzen Drama nichts getan hat, das den Heldenmut, der am Schluß so plötzlich ausbricht, auch nur einigermaßen wahrscheinlich machen könnte. Wir haben sie bisher lediglich als Ehebrecherin kennen gelernt, und zwar als eine solche von recht niedriger Gesinnung. Und wenn wir eine Frau für eine Heldin halten sollen, so muß sie uns ihren Heroismus jedenfalls noch auf andere Art beweisen als dadurch, daß sie ihren Mann betrügt.

„Florian Geyer."

Von Gerhart Hauptmann.

„Florian Geyer" wurde am 5. Januar 1896 zum erstenmal im Deutschen Theater aufgeführt. Das Drama hatte einen Mißerfolg. Bei der Szene im letzten Akt, in der die gefangenen Bauern von den Rittern gepeitscht werden, brach ein Theaterskandal aus. Seitdem war das Stück von der Bühne verschwunden. Hauptmann jedoch, dem das Werk besonders am Herzen liegt, was sich wohl vor allem durch die große Arbeit erklärt, die er darauf verwendet hat, und der in der seltsamen Täuschung befangen ist, daß „Florian Geyer" sich „von allen seinen Stücken am meisten fürs Theater eigne" (eine Äußerung Hauptmanns, die in dessen von Schlenther verfaßten Biographie mitgeteilt wird), hat den sehnlichen Wunsch gehabt, das Stück durch eine neue Aufführung dem Urteil des Publikums abermals unterbreiten zu dürfen. Brahm hat ihm diesen Wunsch erfüllt. Es gereicht Brahm zur Ehre, daß er das Experiment, an dessen Undankbarkeit er kaum zweifeln konnte, gewagt hat, weil er glaubte, es einem Dichter, den er hoch hält, schuldig zu sein.

So erschien denn „Florian Geyer" im Oktober 1904 wieder vor dem Berliner Publikum, nachdem das Stück vorher einer Umarbeitung unterzogen worden war. Die Umarbeitung ist im wesentlichen nur eine Kürzung gewesen. Das Stück ist gehörig zusammengestrichen worden. In der neuen Buchausgabe ist das Drama von 302 Druckseiten auf 217 zusammengeschmolzen. Statt der 61 Personen der ersten

Fassung zählte der Theaterzettel am Abend der Wiederaufnahme nur mehr 37 auf. Das Vorspiel ist weggefallen, und auch sonst sind ganze Szenen, unter anderen diejenige der Bauernauspeitschung, fortgelassen. Kurzum, Hauptmann hat sich die Erfahrungen der ersten Aufführung nach Möglichkeit zunutze gemacht, um das Stück bühnenwirksamer zu gestalten. Glücklicher Autor! Die anderen Dramatiker müssen das Dramenschreiben lernen, ehe man ihre Stücke aufführt. Hauptmann wird, indem er sein Stück auf der Bühne sieht, mit Regeln der dramatischen Kunst vertraut gemacht, von denen er bisher nichts gewußt hat. Dadurch, daß man ein Stück von ihm aufführt, lernt er, wie er es schreiben muß.

Die Reprise von „Florian Geyer" im Lessing-Theater brachte dem Drama einen großen Erfolg. Der Erfolg eines Dramas von Gerhart Hauptmann in einer Berliner Premiere beweist freilich nicht viel. (In der Tat hat sich auch das umgearbeitete Werk trotz des Berliner „Erfolges" auf den deutschen Bühnen nicht behaupten können.) Das Publikum der Berliner Hauptmann-Premieren ist Partei — eine Partei, die ihrem Führer zujubelt. Wie das Werk beschaffen ist, das den Anlaß zu dem Jubel gibt, ist eine Frage von untergeordneter Bedeutung. Bei der Reprise von „Florian Geyer" im Jahre 1904 kam noch dazu, daß die Anhänger des Dichters ins Theater gegangen waren in der Absicht, ihn für den Mißerfolg zu entschädigen, den er mit „Florian Geyer" im Jahre 1896 gehabt hatte. Die Niederlage von damals sollte in einen Sieg umgewandelt werden. Darum wurde geklatscht, ohne viel Rücksicht darauf, ob der Beifall immer durch die Bühnenvorgänge gerechtfertigt war.

Besonders deutlich zeigte dies ein Zwischenfall am Schlusse des vierten Aktes. Dieser Akt schließt in der Tat wirkungsvoll ab mit einer poetischen Szene, die in eine schöne melan-

cholische Stimmung getaucht ist. Die Tragödie naht ihrem Ende. Das Bauernheer ist auseinandergesprengt. Bei Königshofen ist wieder eine blutige Schlacht verloren. Tellermann, Geyers getreuer Feldhauptmann, hat sich aus dem Zusammenbruch gerettet. Er erreicht Rothenburg, wo sein Herr wartet; aber nachdem er in die Stube der Rothenburger Schenke hineingeschwankt, hat er gerade noch Zeit, zu Füßen Florian Geyers zu sterben. Die Freunde raten dem Ritter, nach Frankreich zu fliehen. Allein, er will die Sache nicht verlassen, der er gedient hat. So rüstet er sich zum letzten Streite. Während ihm der Harnisch umgelegt wird, läßt er sich von einem alten Harfner das Florian Geyer-Lied vorsingen, das Lied von seinen eigenen Heldentaten. Und nachdem er um den Tod seines Getreuen Tränen vergossen, richtet er sich wieder hoch auf und stärkt sich die Seele mit Ulrich von Huttens herrlichen Versen über den Kampf für die Wahrheit: „Von Wahrheit ich will nimmer lahn.“ Dann nimmt er den Stumpf der schwarzen Fahne aus Tellermanns toter Rechten und eilt von dannen.

Bei der Premiere wurden von diesem Aktschluß kaum zwei Drittel gespielt. Durch ein Versehen ging der Vorhang zu früh herab und fiel dem Florian Geyer in die Rede. Die Absicht des Dichters war durchkreuzt, die Szene war verdorben, der Akt hatte keinen rechten Schluß. Trotzdem applaudierte das Publikum mit aller Kraft seiner Hände. Seine Voreingenommenheit war so groß, daß es nicht einmal merkte, wie hier eine Szene verstümmelt war. Da erschien zur allgemeinen Überraschung der Autor an der Bühnenrampe und hielt eine kleine Ansprache: „Meine Herrschaften! Der Vorhang ist zu früh gefallen. Dadurch ist der Aktschluß um seine Wirkung gekommen.“ Hauptmann, der offenbar in der Erregtheit des Premierenfiebers zu diesem Hervortreten sich

hinreißen ließ, war sich gar nicht klar darüber, wie lächerlich er selbst seine Verehrer machte, indem er ein Publikum, das sich in Beifall gar nicht genug tun konnte, darauf hinwies, daß es seinem Enthusiasmus über die Wirkung eines Aktschlusses Ausdruck gab, der in Wahrheit gar nicht gewirkt hatte, und daß es einer Szene applaudierte, die zum großen Teil überhaupt nicht gespielt worden war.

„Florian Geyer“ weist alle Vorzüge Gerhart Hauptmanns auf und alle seine Schwächen. Zunächst einige von den Vorzügen. Vor allem imponiert das Maß von Arbeit, von dramatischer und historischer Arbeit, das aufgewandt worden ist. Die dramatische Hauptschwierigkeit war die Bewältigung eines ganz ungewöhnlich figurenreichen Stoffes; es ist an sich schon ein Verdienst, daß ein Autor sich an einen solchen Stoff gewagt hat. Hauptmann hat sich redlich bemüht, diesen vielen Figuren gerecht zu werden, einer jeden ihr eigenes Gesicht, ihre eigene Gestalt zu geben; und wenn man das Stück liest, so kann man all die feinen Striche dieser Individualisierungsarbeit verfolgen. Ein umfassendes historisches Studium ist der Abfassung des Dramas vorausgegangen. Besondere Sorgfalt hat Gerhart Hauptmann darauf verwandt, die Sprache der vergangenen Zeit, in der sein Stück spielt, sich anzueignen. Das Drama ist im Idiom des sechzehnten Jahrhunderts, im Deutsch der Lutherzeit geschrieben. Eine überaus kunstvolle philologische Arbeit. Auch werden der alten Sprache manche dichterischen Wirkungen abgewonnen. So hat sie einen besonders rührenden, zu Herzen gehenden Klang in jener Schlußszene des vierten Aktes, in der Florian Geyer sich zum letzten Gang rüstet und von Welt und Leben Abschied nimmt. Sie hat ferner malerische Wendungen, die mit einem Schlag einen ganzen Menschen charakterisieren. Beispielsweise die prachtvollen Worte, die der Rektor über Florian Geyer

spricht: „Ein brennendes Recht fließt durch sein Herz.“ (Nur ist es fraglich, ob Hauptmann selbst diese Wendung erfunden oder ob er sie nicht vielmehr einer alten Chronik entnommen hat.)

Diese sprachliche Kunst wird man aber auch nur genießen können, wenn man das Drama liest. Ein Berliner Kritiker machte überdies mit Recht geltend, daß Hauptmann sein Stück nicht in der Umgangssprache des sechzehnten Jahrhunderts (die ja niemand mehr kennt), sondern in der Schriftsprache, in der Sprache der Chroniken und der Lutherschen Bibel geschrieben hat. Die Sprache, deren sich die Personen in Hauptmanns „Florian Geyer“ bedienen, ist sicherlich niemals gesprochen worden — schon aus dem Grunde nicht, weil sie sich zum Sprechen absolut nicht eignet. Und wenn der Autor diese Redeweise nun gar für das heutige Theater vorschreibt, so zeugt dies von einer naiven Bühnenunkenntnis. Schon während des Lesens stutzt man bei vielen Ausdrücken, deren Sinn nur derjenige sofort erfaßt, der Bücher aus jener alten Zeit zu lesen gewohnt ist („granten“, „gumpen“, „als es dem Sickingen die Schanze verschlug“, „überfeigen“, „er schweißet freislich“ usw.). Im Theater würden diese Ausdrücke und noch manche andere, würde überhaupt ein großer Teil dessen, was in diesem Chronikendeutsch gesagt wird, unverständlich bleiben. Vor allen Dingen aber wäre kein Schauspieler imstande, ein solches Deutsch zu sprechen; und wenn er es versuchen wollte, so würde er sich unerträglich eingeengt fühlen und wäre nicht mehr imstande, zu spielen, weil er seine Aufmerksamkeit darauf richten müßte, keine von den vielen seltsamen Nuancen der alten Sprache zu verfehlen. Daher hatten sich die Schauspieler des Lessing-Theaters den „Florian Geyer“ ganz einfach ins Hochdeutsche übersetzt, mit einigen archaisierenden Anklängen; und der Autor kann sich

bei den Schauspielern bedanken, daß sie sein Stück nicht so gesprochen haben, wie er es geschrieben hat...

Hauptmann hat, wie gesagt, umfassende Vorstudien zu seinem Drama gemacht. Er weiß so viel, als die Geschichte ihm nur irgend lehren konnte. Er weiß sogar zu viel. Wenigstens ist er nicht imstande gewesen, all sein Wissen künstlerisch zu bewältigen. Das liegt, wenn man es sich genau überlegt, doch nicht so sehr an zu großem Wissen, als an zu geringem Können, dramatischem Können. Überhaupt ist es beinahe schon ein Zeichen für das schwache Können eines Autors, wenn dieser gar so viel Wissen anzusammeln sich bemüht. Das echte dramatische Talent äußert sich in einem Drang, zu gestalten, der dem Autor gar nicht die Ruhe läßt, aus vielen Büchern sich sein Stück zusammenzusuchen. Hauptmann aber breitet in seinem Drama im wesentlichen nur seine Bücherweisheit aus. Der Stoff ist nicht oder doch nur zum Teil verarbeitet, und „Florian Geyer" ist daher weniger als ein historisches Drama, wie als das historische Material zu einem Drama anzusehen.

Das Drama hat vor allem keine Handlung. Es ist eine Aneinanderreihung von Szenen, unter denen einige poetisch und bühnenwirksam, sehr viele andere wirkungslos und langlangweilig sind. Aber immer nur Szenen, Szenen, Szenen. Die Szenen bilden keinen Akt, die Akte bilden kein Drama. Hauptmann hat sich nicht die Mühe genommen oder ist nicht fähig gewesen, die historischen Vorgänge zu einer großen dramatischen Aktion zusammenzufassen. Zu den historischen Vorgängen eine Handlung hinzuzuerfinden, hat er erst recht nicht vermocht. Er erfindet höchstens noch einmal, was andere schon vor ihm erfunden haben. Tellermann, Geyers Feldhauptmann, ist dem Lerse in Goethes „Götz von Berlichingen" nachgebildet; die schwarze Marei, das dem Florian Geyer bis

zur völligen Aufgabe ihrer eigenen Persönlichkeit ergebene Mädchen, ist eine verunglückte Kopie von Kleists „Käthchen von Heilbronn“.

Im übrigen muß fast alle Figuren und Begebenheiten die Geschichte hergeben. Das Drama erzählt, an der Hand der Chroniken, das Ende des Bauernkrieges. Auf eine dramatische Schwäche deutet es bereits, daß Hauptmann, als er ein Stück über den Bauernkrieg schrieb, sich zur Behandlung nicht das furchtbare Ringen zwischen dem geknechteten Volk und seinen adeligen Bedrückern, sondern das Ende dieses Ringens ausgewählt hat, das Aufhören des Widerstandes, das Nachlassen der Kräfte, also den eigentlich undramatischen Teil aus dem großen historischen Drama. Und doch, auch dieses Ende hätte sich lebendig und eindrucksvoll auf der Bühne gestalten lassen. Auch aus dieser Zeit sind ergreifende Begebenheiten, große Taten überliefert. „Wallensteins Tod“ schildert ebenfalls eigentlich nur das Ende einer Bewegung und ist doch ein gewaltiges Drama. Hauptmann konnte die Größe des Kampfes fühlbar machen, wenn er selbst nur dessen Schluß vorführte.

Das Schlimmste ist, daß er nicht einmal das tut. Das Stück behandelt wohl die Kämpfe am Ende des Bauernkrieges, aber es stellt sie nicht dar. Von dem letzten Aufbäumen des armen Volkes, das sich erhoben hatte, um für Recht und Freiheit zu streiten, und von den Rittern wieder in den Staub getreten wurde, spielt sich nichts auf der Bühne ab. Das wird alles hinter den Kulissen abgemacht. Die Begebenheiten sind insgesamt in die Zwischenakte verlegt. Wenn der Vorhang aufgeht, treten die Personen des Stückes zusammen, um Berichte über die Ereignisse entgegenzunehmen, die sich zugetragen haben, seit der Vorhang zum letztenmal gefallen ist. Die Akte bilden auf diese Weise gleichsam nur

den Kommentar zu den Zwischenakten. „Florian Geyer“ würde das handlungsreichste Drama sein, wenn man statt der Akte die Zwischenakte spielen könnte. Die angeblich handelnden Personen sieht man nie handeln, sondern man hört sie immer nur reden. In der ganzen Tragödie wird unablässig beraten. Im Vorspiel beraten die Ritter auf der Burg des Bischofs von Würzburg. Im ersten Akt beraten die Bauern in der Stadt Würzburg. Im zweiten Akt beraten in einem Wirtshause zu Rothenburg erst die Bürger, dann die Führer der Bauern. Im dritten Akt berät der Landtag in Schweinfurt. Und so fort. Es ist eine neue Art der Tragödie — eine Tragödie in drei, vier, fünf Ratsversammlungen.

Dem Drama mangelt nicht nur die Handlung — es mangeln ihm auch die Gestalten. Die Hauptmann-Interpreten haben zwar verkündet: es handle sich hier gar nicht um einzelne Personen; der Held des Trauerspiels seien ganz einfach „die Bauern“. Richtig ist daran, daß die Tendenz des Trauerspiels eine den Bauern freundliche ist. Hauptmann steht — und diese wackere Gesinnung muß man ihm danken — im Kampfe des Volkes gegen die Ritter ersichtlich auf der Seite des Volkes. Daß aber „das Volk“, daß „die Bauern“ der Held des Dramas seien, ist eine dumme Phrase. „Bauern“ oder „Volk“ sind unbestimmte Begriffe. Dramatisch ist nur das Bestimmte. Nicht Begriffe können dramatisch agieren, sondern lediglich Gestalten. Und die Bauern können die Helden des Dramas nur sein, wenn sie durch bestimmte, scharf umrissene Gestalten repräsentiert werden. Solche bestimmte, scharf umrissene Gestalten weist das Drama nicht auf. Im Buche zeichnten sich, wie erwähnt, die Personen vor den Augen des Lesers ab. Aber die Charakteristik, die für das Buch genügt, reicht für das Theater nicht aus. Die Striche sind mit gar zu leiser, gar zu schwacher Hand gezogen, und die feinen

Linien verwischen sich auf der Bühne, welche kräftige Züge verlangt. Man sieht im Theater ein Gewimmel von Menschen, aus dem kaum einer genügend herausgehoben ist, um zu interessieren, um dramatisch zu ergreifen.

Besonders eigentümlich berührt es, daß beinahe ebensowenig, wie die anderen Personen des Stückes, auch dessen Hauptperson hervortritt. Florian Geyer ist eigentlich nur eine Episodenfigur in dem Trauerspiel, das nach ihm heißt. Man glaube ja nicht, daß Florian Geyer irgend welchen Einfluß auf die Ereignisse der Tragödie nimmt, deren Held er ist. Auch hier ist ein Vergleich mit Schillers Tragödie von Wallensteins Tod lehrreich, in der Wallenstein selbst durch seine Handlungen den Lauf der Begebenheiten bestimmt und das tragische Ende verursacht. Hätte Hauptmann „Wallensteins Tod" geschrieben, so hätte er sicherlich das Eindringen der Kürassiere Max Piccolominis, die ihren Oberst holen kommen, in den Zwischenakt verlegt. Zu Beginn des nächsten Aktes hätte dann eine Ordonnanz dem Wallenstein über das Verhalten des Regiments dienstlich berichtet.

Florian Geyer ist solch ein seltsamer Tragödienheld, der während eines großen Teils der Zeit, die er auf der Bühne verbringt, Berichte anhört. Außerdem nimmt er hie und da das Wort in den Ratsversammlungen, die aus Anlaß des Eintreffens von Berichten abgehalten werden. Was seine Handlungen anlangt, so bestehen sie im wesentlichen darin, daß er in einem Akt den Harnisch sich abschnallt, in einem anderen Akt aber sich ihn anschnallt. Im fünften Aufzug kommt er kampfesmüde auf ein Schloß und wird getötet. Das ist ein Tragödienende, dem aber keine Tragödie — keine wenigstens, deren wirklicher Held Florian Geyer war, — vorausgegangen ist. Er spielt in den ersten vier Akten eine zu geringe Rolle, man hat zu wenig Gelegenheit gehabt, Anteil

an ihm zu nehmen, als daß man durch seinen Tod im fünften Akt ergriffen werden könnte. Die Todesszene wirkt daher weniger tragisch als peinlich, weil man es mit ansehen muß, daß eine ganze Schar wohlgewappneter Ritter über einen Wehrlosen herfällt, um ihn abzuschlachten.

Das sind die Hauptfehler des Dramas. Aber, sagen die Hauptmann-Verehrer, der Dichter hat auch hier die Wahrheit auf die Bühne gebracht; das Geschichtsbild ist bewunderungswürdig getreu. Es ist sicher, daß Hauptmann auf das redlichste bemüht war, das Geschichtsbild zu reproduzieren, das die Chroniken überliefert haben. Er hat auch hier seine naturalistische Methode angewandt und hat durch die genaue Kopie von vielen historischen Einzelheiten die historische Wirklichkeit wiederzugeben gesucht. Und doch machen alle diese Einzelheiten kein rechtes Bild aus. In der Kunst sind eins plus eins plus eins nicht immer drei. Und die naturalistische Methode, die gewissenhaft die kleinen und kleinsten Züge der Wirklichkeit nachzeichnet, nützt dem Künstler nichts, der nicht darstellerische Kraft genug besitzt, um ein Ganzes zu schaffen. Angesichts des Hauptmannschen Dramas mit seiner verwirrenden Fülle von Details, die kein Ganzes bilden, wird man an ein Wort von Böcklin erinnert. Der Meister besah einst eine „naturalistische" Waldlandschaft und sagte: „Ich sehe Blätter, aber keinen Wald."

Die Wahrheit! In ihrem Namen enthält das Stück sogar eine Art Polemik gegen Goethe. Dem Goetheschen Götz von Berlichingen stellt Hauptmann den „wahren" Götz entgegen. Es scheint nämlich, daß Götz von Berlichingen in Wirklichkeit jenem herrlichen Bilde deutscher Männlichkeit und Redlichkeit, das Goethe entworfen hat, sehr unähnlich gewesen ist. Seine historische Gestalt ist die eines schlauen Opportunisten, der, da er es nun einmal nicht vermeiden konnte,

in den Streit zwischen Bauern und Rittern hineingezogen zu werden, bemüht war, sich immer mit derjenigen Partei zu verhalten, welche die Macht besaß, und der die Schwierigkeiten, in welche der Konflikt ihn verwickelte, dadurch zu lösen suchte, daß er nach Möglichkeit beide Teile beschwindelte. Ein Götz dieser Art, wenigstens ein Götz, der recht ungern mit den Bauern zieht und sie in der Stunde der Gefahr verrät, tritt als Episodenfigur in Hauptmanns Drama auf. Es ist kein Zweifel, daß diese Figur dem historischen Götz weit eher gleicht, als der Held aus dem Drama von Goethe. Und doch ist der Goethesche Götz wahr und der Hauptmannsche Götz und sein Florian Geyer und alle Personen seines Stückes haben nichts von der Wahrheit der Gestalt, die Goethe geschaffen hat.

Es ist ein Grundirrtum der heutigen deutschen Naturalisten, daß sie glauben, die genaue Nachbildung der Wirklichkeit genüge, um in der Kunst die Wahrheit zu erreichen. Der dichterische Geist allein ist es, der vermag, dem Kunstwerk das Gepräge der Wahrheit zu geben. Den großen naturalistischen Wirklichkeitsschilderern (Flaubert, Maupassant, Ibsen) ist es gelungen, die Wahrheit darzustellen, weil sie eben auch große Dichter waren. Und was ein großer Dichter darstellt, ist wahr, mag es der Wirklichkeit entsprechen, mag es ihr nicht entsprechen, mag es ihr geradezu entgegengesetzt sein. Schiller hat, als er seinen „Wilhelm Tell" schrieb, nicht versucht, das Schweizer Deutsch des vierzehnten Jahrhunderts nachzuahmen. Goethe hat zu seinem „Götz von Berlichingen" wahrscheinlich nicht halb so viel Quellenwerke studiert, als Hauptmann zu seinem „Florian Geyer". Trotzdem fehlt den aus der Geschichte gewissenhaft kopierten, altdeutsch redenden Figuren Gerhart Hauptmanns die Wahrheit, weil es ihnen an dichterischem Geiste fehlt, den Hauptmann nicht in ge-

nügender Stärke besitzt. Und erfüllt von diesem Geiste, beseelt von hohen Ideen (die den Figuren des Hauptmannschen Dramas so gänzlich mangeln), lebt der Goethesche Götz, welcher der Wirklichkeit widerspricht, und lebt der Schillersche Tell, der in Wirklichkeit überhaupt nicht gelebt hat; und weil zwei Dichter, zwei große Dichter sie geschaffen haben, sind diese beiden Gestalten, deren Unwahrheit die Geschichtsforschung längst erwiesen hat, doch von einer überwältigenden Wahrheit.

„Hanneles Himmelfahrt."

Von Gerhart Hauptmann.

Es ist sehr fraglich, ob Direktor Brahm seinem Freunde Gerhart Hauptmann einen Dienst erwiesen hat, als er im September 1905 „Hanneles Himmelfahrt" neueinstudiert im Lessing-Theater zur Aufführung brachte. Dem Dichter kommt es durchaus nicht immer zustatten, wenn Publikum und Kritik Gelegenheit erhalten, ihr Urteil zu revidieren. Am Abend der Reprise von „Hanneles Himmelfahrt" gab es zwar im Lessing-Theater die bei Hauptmann-Premieren üblichen Beifallsgeräusche; und doch war es der Enthusiasmus nicht mehr, den das Drama vor zwölf Jahren bei seiner ersten Aufführung im Berliner Königlichen Schauspielhause hervorgerufen hatte. Am nächsten Morgen konstatierten manche Kritiker, daß die Wirkung des Stückes geringer gewesen sei als früher im Schauspielhause. Allerdings schoben sie zunächst die Schuld auf die Aufführung. Aber es gab auch einige, die rund heraussagten, daß man das Stück seinerzeit offenbar ganz bedeutend überschätzt habe.

An der Aufführung war wirklich kaum etwas auszusetzen. Als Hannele trat eine bis dahin unbekannte junge Künstlerin auf, Fräulein Ida Orloff, die sehr poetisch aussah mit ihrem lang herabfallenden, aufgelösten Blondhaar, die sehr rührend zu sprechen wußte und die vor allen Dingen ausgezeichnet zu wimmern verstand. (Eine angenehme Aufgabe für eine Schauspielerin, einen halben Theaterabend hindurch wimmern zu müssen!) Else Lehmann spielte, natürlich und gütig, die Diakonissin; und Oskar Sauer — vielleicht der sympathischste

unter den Darstellern, welche die Neue-Richtungs-Schauspielerei hervorgebracht hat, der einzige wenigstens, der über den Gemütston verfügt — führte mit schlichter Innigkeit die Doppelrolle des Lehrers und Heilands durch. Auch auf die Ausstattung war große Sorgfalt verwandt. Überraschende Lichteffekte spielten unablässig. Die Erscheinungen waren, je nach ihrer Gutartigkeit oder Böswilligkeit, mit weißem Himmelslicht oder mit dämonischem Grün beleuchtet. Engel traten auf, in schneeweißen Gewändern, mit Flügeln von einer wahrhaft imponierenden Größe. Hannele lag in einem gläsernen Sarge, der in der Tat aus Glas war; und wenn sich die Tür öffnete und der Heiland Hannele ins Paradies führte, so sah man draußen ein Goldpapier, dessen Glanz hinter dem des echten Paradieses wahrscheinlich nur wenig zurückblieb.

Nein, der Aufführung durfte man keine Schuld geben. Und daß das Stück bei der Wiederaufnahme nicht mehr wirkte, wie es einst gewirkt hat, lag einzig und allein an dem Stücke selber.

Gewiß gehört „Hanneles Himmelfahrt" zum besten, das Gerhart Hauptmann geschrieben hat. Es ist eine poetische Idee: dieses Kind zu zeigen, das, nachdem es nur Leid und Not gekannt, nachdem es von einem unmenschlichen Vater zu Tode geprügelt worden, wenigstens in seinen Fieberträumen vor dem Sterben seine Sehnsucht nach Glück einmal erfüllt sieht, — und in diesen Träumen zu zeigen, wie das arme Kind sich das Glück vorstellt, das davon nur aus den Märchenbüchern weiß.

Doch schon die Aufgabe, welche die Durchführung dieser Idee zunächst an den Autor stellt, ist nicht gelöst. Da nämlich Kinderträume vorgeführt werden, so darf auf der Bühne nichts geschehen und nichts gesprochen werden, das nicht ein Kind gedacht oder gesagt haben könnte. Dies ist durchaus kein

Hindernis, um dichterische Größe zu entfalten. Man denke beispielsweise nur, wie tiefe und bedeutende Gedanken Andersen in seinen Märchen zum Ausdruck bringt, indem er dabei stets einer Sprache sich bedient, die sich an Kinder wendet. In Hauptmanns Stücke ist der kindliche Ton nur an einigen Stellen, namentlich in den Gesprächen zwischen Hannele und der Diakonissin, sehr glücklich getroffen; an anderen Stellen hingegen, und zwar gerade an den Hauptstellen des Dramas, wird dieser Ton vollständig fallen gelassen, und die Traumgestalten befleißigen sich einer überaus gewählten literarischen Ausdrucksweise, die in einem seltsamen Mißverhältnis zur Grundidee des Stückes — Traum eines Proletarierkindes — steht.

Das würde man dem Autor allerdings gern nachsehen, wenn die Erscheinungen, die so literarisch reden, nur irgend etwas Besonderes zu sagen hätten oder wenigstens irgend etwas, das zu Herzen ginge. Aber auch das ist nicht der Fall. Sie gebrauchen wohl allerlei blumenreiche Wendungen, die poetisch klingen, ohne poetisch zu sein, oder sie tun in einem bedeutenden Tone Äußerungen, die keine Bedeutung haben, oder sie drücken sich mit einem Mystizismus aus, dessen Unverständlichkeit und Verworrenheit nicht darüber hinwegtäuschen können, daß ihm die Tiefe mangelt.

Hanneles verstorbene Mutter erscheint und setzt sich zu ihr aufs Bett. Jetzt, müßte man meinen, müßte das Herz des Dichters überquellen. Man erwartet Worte voll tiefer, rührender Innigkeit. Allein, es ist ein völliges Versagen. „Mutter, wie siehst du aus?“ fragt Hannele. Die Mutter antwortet: „Wie die Kinder der Welt.“ (Nach dem Sinn dieser Antwort forscht man vergeblich.) Hannele: „In deinem Gaumen wachsen Maiglöckchen. Deine Stimme tönt.“ Die Mutter: „Es ist kein reiner Klang.“ Hannele: „Mutter, liebe

Mutter, wie glänzest du doch in deiner Schöne!" So geht es weiter. Und diese gespreizte Redeweise, der jeder echte Ton von Mitleid und Trost abgeht, soll die Sprache sein, die zwischen einem Kind und einer Mutter gesprochen wird — einer Mutter, die vom Himmel herabgestiegen ist, um sich ihres Töchterleins anzunehmen, das auf dem Totenbett liegt!

Drei Engel erscheinen. Sie reden in Versen — in Versen, die hübsch klingen und doch gar keinen Eindruck machen. Denn die Mitleidsworte, die sie äußern, sind ohne Wärme, und die Worte, in denen sie die Himmelsseligkeit ankündigen, sind ohne Schwung. Und wieder sollte man meinen, daß Engel vom Himmel, die der liebe Herrgott zu einem armen Kinde herabsendet, diesem doch viel Zartes und Liebliches zu sagen wissen müßten, statt ihm salbungsvolle Aussprüche vorzudeklamieren, wie den folgenden: „Es blitzen im Grund unsrer Augen die Zinnen der Ewigen Stadt."

Eine andere Traumgestalt, der Todesengel, ist überhaupt stumm. Die Bewunderer Hauptmanns erklären dies für eine besondere Feinheit. In Wahrheit ist die stumme Todesengelszene eine der schwächsten des Stückes. Diese schwarze Gestalt, die neben dem Ofen hockt, kein Wort spricht und schließlich ihr Schwert erhebt, um nach Hannele zu schlagen, bringt gar keine Wirkung hervor, — oder höchstens eine peinliche. Gerade der Tod hätte so viel Schönes zu sagen über die Erlöserrolle, die er in diesem Falle spielt; und wenn er nichts sagt, so könnte man, statt auf eine besondere Feinheit des Autors, wohl mit mehr Recht darauf schließen, daß dem Autor nichts eingefallen ist.

Zum Schlusse kommt der Heiland selbst auf die Bühne. Die Art, wie in den Träumen des Kindes die Figur des Heilands sich verwebt mit der des Lehrers Gottwald, des

einzigen Menschen, der dem armen Hannele Gutes erwiesen hat und dem daher nicht nur ihre Dankbarkeit, sondern auch die erste zarte Liebesregung gilt, die in dem jungen Herzen erwacht, ist sicher eine der Schönheiten der Dichtung. Aber wie wenig vermag doch auch dieser Heiland das Herz zu ergreifen! Wie leer klingen seine Worte! „Ich will deinen Fuß über die Sterne Gottes erhöhen," sagt er zu Hannele; oder zu ihren Augen: „Fasset in euch Sonnen und wieder Sonnen!" Zuletzt hält er eine längere Ansprache an die Versammelten, in der er es unternimmt, die selige Stadt Zion zu schildern. In dieser Schilderung, deren hervorstechende Eigenschaft die gänzliche Unbildlichkeit ist, spielen die Hauptrolle zwölf milchweiße Schwäne, die grüne Flöre hinter sich her ziehen und in ein mit roten Wein gefülltes Meer tauchen. „Und steigen sie jauchzend hervor aus der Flut, so sind sie gewaschen durch Jesu Blut." Gerhart Hauptmann irrt, wenn er diese Reden seines Heilands für Poesie hält. Das ist höchstens Theologie. Das ist der Ton einer Sonntagspredigt. Und es lohnt wirklich nicht der Mühe, den Heiland auf die Bühne zu bringen, um ihn reden zu lassen wie einen Pastor.

Von echter Märchenpoesie erfüllt ist hingegen die Szene des buckligen Schneiderleins, — anmutig und rührend ist die Szene, in der die Schulkinder vom Lehrer zu dem toten Hannele geführt werden, um diesem abzubitten, was sie ihm Übles getan haben („Liebes Hannele, sag's nicht dem lieben Gott, daß ich dich immer Lumpenprinzessin geheißen habe!") — und wirklich packend die Szene, in welcher der Heiland an der Leiche des Kindes über Hanneles Vater Gericht hält, obwohl sie allerdings gerade in dem Augenblicke jäh abbricht, in dem sie ihren dramatischen Höhepunkt zu erreichen im Begriffe ist.

Als einen Vorzug pflegen die Anhänger Gerhart Haupt-

manns zu rühmen, daß dem Drama die Tendenz fehlt. Das ist auch wieder so ein unklares Gerede. Gewiß ist das Drama kein Tendenzstück im Sinne einer politischen Partei. Ob das ein Vorzug ist, mag übrigens noch dahingestellt bleiben. Starke Parteinahme deutet zumeist auf ein starkes Temperament, welches doch gewiß eine überaus wertvolle Eigenschaft für einen Dramatiker ist, — während Parteilosigkeit oft ihren Grund in einem Mangel an Persönlichkeit hat. Byron hat in einer Anmerkung zu seinem „Don Juan“ einmal das schöne Wort geschrieben: „Zorn und Parteilichkeit nenne ich bei einem Schriftsteller Vorzüge; denn durch sie wird er ernsthaft und aufrichtig.“

Immerhin: „Hanneles Himmelfahrt“ ist kein politisches Tendenzstück. Und doch hat es natürlich eine Tendenz — aus dem einfachen Grunde, weil es Dramen ohne Tendenz überhaupt nicht gibt. Es schreibt niemand ein Stück, ohne etwas damit zu beabsichtigen, sei es nun in politischer oder in künstlerischer oder in rein menschlicher oder in sonst irgend einer Beziehung. Was Gerhart Hauptmann beabsichtigte, ist deutlich genug: das Mitleid, das sein Dichterherz mit dem Proletarierkind empfand, auch in den Herzen der Zuschauer zu erwecken. Das ist ihm nur unvollkommen gelungen, weil lediglich einige Szenen des Dramas die Zuschauer ergreifen, die meisten anderen aber sie kalt lassen. Es fehlt also dem Stück nicht die Tendenz — vielmehr hat dem Dichter die Kraft gefehlt, die Tendenz des Stückes zur vollen Geltung zu bringen.

„Und Pippa tanzt!"

Ein Glashüttenmärchen.

Von Gerhart Hauptmann.

Als „Und Pippa tanzt!" im Lessing-Theater zum ersten Male aufgeführt wurde, war das Amüsanteste an diesem Premierenabend das Verhalten der Anhänger des Dichters. Solange das Stück noch einigermaßen verständlich war, beobachteten sie eine Reserve, die eine leichte Mißbilligung erraten ließ. Sobald es aber vollkommen unverständlich geworden war, gerieten sie in Enthusiasmus, und der Beifall nahm die bei Berliner Hauptmann-Premieren übliche, dröhnende Stärke an. Freilich, wenn irgendeiner der Klatschenden verpflichtet gewesen wäre, die Gründe für seinen Beifall anzugeben, so wäre er in arge Verlegenheit geraten. Und es gab nach der Premiere einen ausnahmsweise scharfsinnigen Mann, welcher mitteilte, er beabsichtige, zur Erklärung des Stückes ein Buch zu veröffentlichen, mit dem er einen besonderen Erfolg zu erzielen hoffe, weil er der einzige sei, der das Stück verstanden habe. Freilich ist zu befürchten, daß auch der besonders scharfsinnige Mann sich getäuscht hat, und daß es Hauptmann mit diesem einzigen Versteher gehen wird, wie es Hegel mit dem seinigen gegangen ist. Von dem Philosophen Hegel erzählte man nämlich, ein einziger Zuhörer habe ihn verstanden, und dieser habe ihn mißverstanden.

Gegen den Beifall setzte allerdings schon am Abend der Premiere eine scharfe Opposition ein; und die Kritik am nächsten Morgen ließ das Stück ganz fallen. Nicht einmal die Bewunderer Hauptmanns, von wenigen, ganz unentwegten

abgesehen, machten den Versuch, es zu retten. Es wurde zugleich manch ein kräftiges Wort gesagt, namentlich gegen den Direktor des Lessing-Theaters, — und das mit vollem Recht. Denn die Aufführung eines solchen Stückes, das, wenn es nicht Gerhart Hauptmann zum Autor hätte, von jedem Bühnenleiter, und von dem des Lessing-Theaters zu allererst, wie eine unbegreifliche Zumutung zurückgewiesen worden wäre, ist ein Mißbrauch mit der Geduld und dem Kunstinteresse des Publikums, eine Schädigung der Schauspieler, die gezwungen werden, ihre künstlerische Kraft an eine unlösbare Aufgabe zu verschwenden, und vor allem ein Vergehen gegen den Autor selbst, der alle Kritik über seine eigenen Leistungen verlieren muß, wenn jedes Stück, das er schreibt, bedingungslos zur Aufführung gebracht wird, gleichgültig, ob es verdient, aufgeführt zu werden, oder nicht.

Man muß immer wieder darauf hinweisen, daß es vor allem die Schuld der Freunde und Verehrer Gerhart Hauptmanns ist, wenn die Entwicklung dieses Talentes, auf das man so große Hoffnungen gesetzt hat, sich beständig in absteigender Linie bewegt. Auch für das „Glashüttenmärchen" tragen sie einen guten Teil der Verantwortung. Seit Jahren verkünden sie der Welt, daß Hauptmann nicht nur ein Dichter, sondern daß er auch ein Denker ist. In Wirklichkeit ist das genaue Gegenteil der Fall. Die schwächste Seite in seiner Produktion ist gerade die gedankliche. An Gedanken mangelt es bedenklich in seinem Oeuvre, und wo sie einmal zum Vorschein kamen, sind sie flach und trivial. „Als realistischer Schilderer," so schrieb nach der „Pippa"-Premiere der Kritiker der „Kreuzzeitung", „hat Hauptmann in Deutschland unter den Theaterdichtern nicht seinesgleichen, auch als Stimmungskünstler nimmt er einen sehr hohen Rang ein. Mit seinen Gedanken aber ist er in Sekunda sitzen geblieben."

Nichtsdestoweniger hat Hauptmann offenbar sich von seinen Freunden einreden lassen, daß er auch ein Denkergenie sei. So fühlt er sich denn berufen, hie und da in die dunklen Gründe der Spekulation hinabzusteigen und von dort ein äußerst profundes Werk heraufzubringen. Etwas ganz Besonderes auf diesem Gebiete sollte anscheinend das „Glashüttenmärchen" sein. Hier sollte das Tiefste an Tiefe noch übertroffen werden.

Und gerade dieses Werk bedeutet für Hauptmann als Denker ein vollständiges Fiasko. Es läßt erkennen, daß er sich vielleicht mancherlei gedacht hat, daß er aber selbst nicht recht gewußt hat, was das eigentlich war. Dieser Denker bringt es nicht fertig, sich über die Idee klar zu werden, die er in seiner Dichtung ausdrücken will, und im Hinblick auf diese Idee seine Einfälle zu ordnen, sondern ohne jede Ordnung nimmt er sie in sein Werk auf, in dem sie ebenso kreuz und quer durcheinanderlaufen wie in seinem Kopfe. Das „Glashüttenmärchen" zeigt einen Autor, der die Herrschaft über seine Gedanken verloren hat. Ein über alle Maßen tiefsinniges Stück hat er schreiben wollen; und geschrieben hat er nur ein über alle Maßen verworrenes.

Erschreckt stehen die Freunde vor dieser Verworrenheit und begreifen nicht, woher sie auf einmal gekommen ist. Woher sie gekommen ist? Sie ist schon in manchen früheren Werken Gerhart Hauptmanns dagewesen. Verworren war das Gerede im letzten Akt von „Michael Kramer"; man hat es als erhabene philosophische Weisheit gefeiert. Verworren war die „Versunkene Glocke"; man hat sie mit Goethes „Faust" verglichen. So hat man, statt den Dichter zur Klarheit zu mahnen, seine Unklarheit stets als eine seiner herrlichsten Eigenschaften bewundert. Es ist Gerhart Hauptmann nicht zu verargen, daß er dies selbst geglaubt hat und daß er

nun jedesmal, wenn er nicht vermocht hat, seine Gedanken zu ordnen, überzeugt ist, er habe etwas Tiefsinniges gedichtet.

Auf den deutschen Bühnen war in den letzten Jahren manches wirre Stück zu sehen. Das „Glashüttenmärchen“ jedoch übertrifft weitaus alles Dagewesene. Im Anfang kommt der Zuschauer noch ein wenig mit. Vom dritten Akt ab hört aber jede Möglichkeit eines Verständnisses auf. Man sieht die Personen auf der Bühne agieren, ohne daß es gelingt, zu erkennen, was ihr Tun bezweckt. Sie gehen und kommen, sie finden und fliehen sich, sie tanzen, zaubern, sterben — allein warum sie so handeln, bleibt ein in undurchdringliche Schleier gehülltes Geheimnis. Es ist wie eine Vision zusammenhangloser und widersinniger Begebenheiten aus einem Alpdrucktraum. Allmählich beginnt man zu ahnen, daß die Leute in diesem Stück symbolisch genommen werden wollen. Doch kaum glaubt man das Symbol an einem Zipfel erfaßt zu haben, so entgleitet es einem auch schon wieder, weil eine Begebenheit, die eine bestimmte Bedeutung haben könnte, eine Wendung nimmt, die etwas ganz anderes bedeuten müßte.

So unerforschlich wie das, was die Leute in diesem Stücke tun, ist auch das, was sie sprechen. An Redseligkeit fehlt es ihnen nicht. Sie haben alle ein großes Expansionsbedürfnis. Was sie aber eigentlich sagen wollen, ist in der Regel nicht zu ergründen. Nun kann unter Umständen auch das Unverständliche seinen Reiz haben. Es gibt beispielsweise in den Werken der schlesischen Mystiker, denen es Hauptmann offenbar nachtun möchte, in den Schriften von Jakob Böhme oder Angelus Silesius, dunkle Stellen, die aber doch seltsam ergreifen, weil man durch die geheimnisvollen Worte hindurch die poetische Empfindung ahnt, aus der sie entsprungen sind. Eine poetische Empfindung jedoch, der zuliebe man manches verzeihen könnte, ist in dem Hauptmannschen Drama fast nir-

gends zu spüren. Beinahe alles scheint im Gegenteil erkünstelt und erklügelt. Und wenn die Personen des Stückes einmal eine besondere Anstrengung machen, sich poetisch auszudrücken, wird der undurchdringliche Schwulst, in dem sie reden, nur noch schwulstiger und noch undurchdringlicher.

Ein Beispiel möge zeigen, wie in diesem „Glashüttenmärchen" gesprochen wird. Da ist nämlich der alte Wann, eine Art Zauberer. Ferner ist da der alte Huhn, ein ehemaliger Glasbläser. Einmal bringt der alte Wann durch seine Zauberkunst den alten Huhn zum Schreien. Und nunmehr fühlt der alte Wann das Bedürfnis, sich folgendermaßen zu äußern: „Hier ist keine Gnade! Hier rast der giftige Zahn und der weißglühende Wind, so lange er rast! Hier keltern typhonische Mächte den gellenden Qualschrei rasender Gotteserkenntnis. Blind, ohne Erbarmen, stampfen sie ihn aus der heulenden und vor Entsetzen sprachlosen Seele aus."

Das ist Unsinn, geschwollener Unsinn — und doch ist es noch nicht des Unsinns Gipfel. Diesen erreicht der alte Huhn, wenn er, auf einem der Höhepunkte des Dramas, plötzlich den Ausruf tut: „Jumalai!" Was heißt Jumalai? In dem Stücke wird es nicht erklärt, und auch sonst ist niemandem, außer Gerhart Hauptmann, diese seltsame Vokabel bekannt. Man hat die Vermutung aufgestellt, daß der Autor das Wort dem Finnischen entnommen hat. Aber möglich ist auch, daß es überhaupt keiner Sprache angehört. Die Bedeutung des Wortes ist vielleicht darin zu suchen, daß es überhaupt nichts bedeutet. Jumalai! Vor lauter Tiefsinn sinkt die Sprache des Stückes hier zum sinnlosen Lallen herab.

Eine Inhaltsangabe des Dramas zu machen, ist nicht möglich, weil seinen eigentlichen Inhalt mit Ausnahme des Autors niemand kennt. Man kann nur die äußeren Vor-

gänge registrieren, die sich auf der Bühne wahrnehmen lassen, und diese sind etwa folgende:

Der erste Akt spielt in einer Schenke im schlesischen Gebirge. Von den vier Akten ist dieser der verständlichste. Die Handlung setzt recht lebhaft ein; und es herrscht auch eine eigene Stimmung in der Wirtsstube, vor deren Fenstern man die vom Schneetreiben erfüllte Winternacht spürt.

In der Schenke sitzt der Glashüttendirektor und trinkt einen Schoppen Wein. Am Tisch nebenan spielen einige Glashüttenarbeiter Karten, und der italienische Glastechniker Tagliazoni betrügt beim Spiel und nimmt seinen Partnern alles Geld ab. Tagliazoni hat eine Tochter. Es ist jene Pippa, von der man bereits aus dem Titel des Stückes weiß, daß sie tanzt. Der Direktor, der sich langweilt, bietet dem Vater Geld, damit er Pippa tanzen lasse. Pippa wird gerufen. Vorher aber kommt der alte Huhn, ein Riese mit langen wirren Haaren, von gespenstischem Aussehen. Der alte Huhn war einst Glasbläser in der alten Glashütte, die der Schenke gegenüberliegt und jetzt aufgelassen ist. Nun will er in der neuen Glashütte keine Arbeit mehr nehmen, haust im Gebirge, in einer verfallenen Baracke, und hat als einzige Gesellschaft eine Dohle namens Jakob. Auch der alte Huhn interessiert sich für Pippa; und als der Direktor ihr sagt, er sehe sie in seinen Träumen manchmal aus der Flamme des Glasofens hervorzittern, bemerkt Huhn seinerseits: „Vo dar hoa iich o schunn Träume gehott." Der alte Huhn spricht, wie man sieht, im schlesischen Dialekt; und was er sagt, heißt auf Deutsch: „Von der habe ich auch schon Träume gehabt."

Pippa ist nämlich inzwischen erschienen, ein liebliches Geschöpf, halb Kind, halb Jungfrau, im weißen Kleide, mit einem Tamburin in der Hand. Die junge Dame kommt uns bekannt vor. Wir sind ihr bereits einmal begegnet —

damals, als wir unseren Freund Wilhelm Meister auf seinen Lehrjahren begleiteten. Hauptmann hat wieder einmal nachempfunden und hat die Gestalt seiner Pippa nach dem Bilde Mignons geformt.

Also Pippa soll tanzen. Ein Arbeiter holt seine Okarina und spielt eine lustige Weise. Doch statt des Mädchens macht der alte Huhn Anstalten, zu tanzen, wird aber energisch zur Ruhe gewiesen. Ein neuer Gast betritt die Wirtsstube: Michel Hellriegel, ein junger Handwerksbursch, der über den Kamm des Gebirges nach Böhmen wandern will. Was er kann? fragen ihn die Arbeiter. „Glasmacherkunst,“ antwortet er. Und doch ist er anscheinend noch ganz etwas anderes als ein gewöhnlicher Glasmacher. „Ich möchte was ganz Besonderes erlernen,“ sagt er und schnellt empor. „Etwa klares Wasser mit bloßen Händen zu Kugeln zu ballen?“ fragt der Direktor. Es muß etwas von der Art sein. Denn Michel Hellriegel sagt nicht Ja und nicht Nein. Bald darauf fängt er an, zu weinen. Er beruhigt sich aber rasch, um so mehr, als Pippa nun wirklich zu tanzen beginnt. Es scheint, als tanze sie vor allem dem jungen Gesellen zuliebe, der vom ersten Augenblick an ihre Sympathie erweckt hat. Der alte Huhn tanzt mit. Pippa bewegt sich um ihn herum, und so oft er sie haschen will, entgleitet sie ihm lachend.

Geschrei am Spielertisch unterbricht den Tanz. Tagliazoni ist beim falschen Spiel ertappt worden. Die anderen fallen über ihn her, Messer werden gezogen, in einen wilden Knäuel geballt wälzen die Streitenden sich durch die Tür hinaus ins Freie, und man erfährt, daß Tagliazoni draußen erstochen wird. Die Wirtsstube leert sich. Zurückbleiben nur Pippa und der alte Huhn, der plötzlich sich auf sie stürzt, das vor Schrecken ohnmächtige Mädchen auf eine Schulter hebt und sie hinausschleppt.

Die Szenerie des zweiten Aktes ist die verfallene Hütte des alten Huhn. Dorthin hat der Alte das Mädchen getragen. Pippa wacht aus ihrer Ohnmacht auf, sieht mit Entsetzen, wo sie ist, will fliehen, wird daran von dem Alten verhindert und fügt sich schließlich in das Unvermeidliche. Aber auch Michel Hellriegel hat den Weg zur Hütte gefunden. Plötzlich steckt er den Kopf zum Fenster hinein. Der alte Huhn ergreift einen Knüttel und eilt hinaus. Einen Augenblick später betritt Michel die Hütte. Langes Gespräch zwischen den beiden, das den ganzen Akt ausfüllt und in dem manchmal ein kindlich-herzlicher Ton anklingt, den man gerne hört. Dann wieder redet Michel gar phantastisch daher. Er packt aus seinem Ränzel einen Zwirnknäuel aus, dessen Faden angeblich, wenn man ihn sich aufrollen läßt, den Weg ins gelobte Land zeigt, und ein Puppentischchen, das ein „Tischlein decke dich" sein soll. Hierauf küssen sich die beiden und beschließen, mitsammen über das Gebirge zu gehen, dem Frühling entgegen.

Und der alte Huhn? Wenn jemand mit einem Knüttel in der Hand einem anderen entgegenläuft, so sagt die Logik, daß er den anderen durchprügeln will. Aber die Logik hat in diesem Stück nichts zu sagen. Der alte Huhn hat den Knüttel nur zu dem Zweck ergriffen, um den Michel *nicht* durchzuprügeln. Der alte Huhn hat vorhin Pippa am Entfliehen verhindert. Daraus folgt, daß er sie jetzt entfliehen läßt. Und während sich dies begibt, steht der alte Huhn draußen im Schnee und ruft: „Jumalai!"

Im dritten Akt lernen wir Wann kennen, der in einer Baude auf dem Kamm des Gebirges wohnt. Wann ist eine „mythische Persönlichkeit", eine Art Faust, der in magischen Büchern liest und zaubern kann. Von der Decke seines Zimmers hängen Schiffsmodelle herab. Was sein Aussehen an-

langt, so schreibt eine Regiebemerkung, die nicht leicht auszuführen sein dürfte, folgendes vor: „Der Mann scheint neunzig und mehr Jahre alt zu sein, aber so, als wenn Alter potenzierte Kraft, Schönheit und Jugend wäre."

Der Glashüttendirektor kommt Wann besuchen, und Wann, der allwissend ist, kennt bereits des Direktors Neigung zu Pippa und seine Sehnsucht nach ihr. Er verbindet sich den Mund, klatscht in die Hände — und Pippa erscheint. Sie erbittet Hilfe für Michel, der unterwegs im Schnee stecken geblieben und beinahe erfroren ist. Während Michel geholt wird, macht sich der Direktor davon, der im Bunde von zweien nicht der dritte sein will. Inzwischen schleicht der alte Huhn ins Zimmer und versteckt sich ins Ofenloch. Das wird für die weitere Entwicklung sehr fatal. Aber Wann merkt es nicht. Seine Allwissenheit erstreckt sich auf alles in der Welt, mit einziger Ausnahme seines Ofenlochs und der Leute, die darin stecken.

Nun folgt ein ausgedehntes Gespräch zwischen Wann, Michel und Pippa, von dem wenig zu verstehen ist. Wie es scheint, wollten Michel und Pippa nach Venedig wandern. Der Zauberer gibt Michel eine kleine venezianische Gondel in die Hand, und während Michel sie hält, verfällt er in einen Traum, in dem er die Wasserstadt mit ihren Palästen sieht und einen dieser Paläste zu betreten glaubt. Dann schickt Wann die beiden jungen Leute schlafen, jeden in ein besonderes Zimmer. Da Michel sich von Pippa nicht trennen will, sagt Wann: „Wende dich, wie du willst! Immer nimmt sie der Schlaf dir aus der Hand." Pippa also geht schlafen, und jetzt kriecht der alte Huhn aus seinem Ofenloch hervor und will in ihr Zimmer eindringen. Aber Wann stellt sich ihm in den Weg und wirft mit überlegener Kraft den Riesen zu Boden.

Vierter Akt. Noch unverständlicher als der vorige. Der alte Huhn liegt röchelnd auf der Ofenbank. Michel und Pippa, die ihn bisher wie ihren Todfeind gefürchtet haben, tun jetzt auf einmal alles, um ihn wieder gesund zu machen. Huhn kommt allmählich wieder zum Bewußtsein und teilt mit, daß Pippa ein Fünklein ist, das aus dem Glasofen stammt. Michel wird ausgesandt, um Schnee zu holen, kehrt jedoch erschreckt zurück, weil Hexen mit Fischmäulern und mit Schlangen um den Hals das Haus umgeben. Nun geht Wann hinaus, um nach demjenigen zu sehen, der sehnlichst erwartet wird. Wer derjenige ist, bleibt eine der vielen ungelösten Fragen des Dramas. Bevor er das Zimmer verläßt, richtet Wann an Pippa die Mahnung, nur ja nicht zu tanzen. Aber der alte Huhn lädt sie dringend zum Tanze ein. Michel redet ihr auch zu; und obwohl sie eigentlich nicht will, tanzt Pippa doch. Geheimnisvolle Geräusche dringen aus der Erde. Plötzlich ergreift der alte Huhn ein Glas und schmettert es zu Boden. Im selben Augenblick sinkt Pippa tot zusammen. Michel weiß nicht, daß Pippa gestorben ist. Denn er ist erblindet. Wann vermählt den Blinden mit Pippas Schatten und fordert ihn auf, in die Welt hinauszuziehen und den Wasserpalast zu suchen, den er im Traume gesehen. Michel hofft, daß er dort wird Wasser zu Kugeln ballen können. Er läßt sich sein Ränzel umschnallen, nimmt die Okarina mit, die er von dem Arbeiter gekauft hat, der im ersten Akt zu Pippas Tanz aufgespielt hat, und begibt sich wieder auf die Wanderschaft, fest überzeugt, daß Pippa ihn immer noch begleitet.

Man hat erklärt, daß Pippa das Glück sei, das nur demjenigen gehört, der blind daran glaubt und stets überzeugt ist, es zu besitzen, gleichgültig, ob er es wirklich besitzt oder nicht. Die Deutung ist schön und sinnig. Sie mag

auch auf den Schluß passen, andere Stellen des Dramas aber widersprechen ihr. Wenn Pippa das Glück wäre, hätten beispielsweise die Worte Wanns keinen Sinn: „Immer nimmt sie der Schlaf dir aus der Hand.“ Andere meinen, Pippa, die durch ihren Tanz alle Menschen beglückt, sei die Phantasie, und der alte Huhn sei die häßliche Wirklichkeit, welche die Phantasie ertötet. Was aber soll dann Michels Erblindung? Und wie kommt es, daß er, nachdem die Phantasie gestorben ist, trotzdem Phantasie genug hat, um sich einzubilden, sie sei noch am Leben? Noch andere sagen: Wir streben alle nach etwas Schönstem und Höchstem, das wir nie erreichen können, und dieses Unerreichbare versinnbildlicht Pippa. Auch das läßt sich hören. Was bedeutet es aber dann, daß Pippa aus dem Glasofen stammt? Und warum hat gerade ein alter Glasbläser die Macht, sie umzubringen?

Außer diesen Versuchen zur Interpretation des Dramas sind noch manche andere möglich. Da niemand weiß, was der Autor sich eigentlich bei seinem Stücke gedacht hat, so kann jeder sich dabei denken, was er gerade will. Das ist gewiß sehr anregend für die Phantasie. Aber daß den Zuschauern die Aufgabe übertragen wird, in das Stück den Sinn hineinzubringen, ist doch wohl nicht die richtige Art der dramatischen Produktion, als deren Grundsatz bisher wenigstens immer gegolten hat, daß der Autor das Stück schreibt und nicht das Publikum.

„Die Jungfern vom Bischofsberg."

Von Gerhart Hauptmann.

Und endlich kam es, wie es kommen mußte. Gerhart Hauptmanns letztes dramatisches Werk wurde ausgezischt und verhöhnt — verhöhnt von demselben Premierenpublikum der von Otto Brahm geleiteten Bühne, das Hauptmann so oft begeistert gehuldigt hat. Zwar applaudierten auch diesmal noch einige Getreue. Denn es gibt durch nichts zu erschütternde Gläubige des Hauptmanndogmas, die das Abc für ein tiefes dichterisches Symbol halten würden, wenn es Gerhart Hauptmann auf der Bühne hersagen ließe. Aber der Beifall der Unentwegten hatte lediglich zur Folge, daß das eigentliche Publikum, das eine erfreuliche Selbständigkeit zu bekunden und sich endlich gegen die literarischen Cliquen zur Wehr zu setzen beginnt, sein Richteramt nur um so schonungsloser ausübte. Der Unwille des Publikums wurde noch dadurch gesteigert, daß Gerhart Hauptmann vor dem Vorhang erschien, als habe er wirklich Anspruch darauf, den Dank der Zuschauer entgegenzunehmen für das, was er ihnen geboten. Der Kontrast zwischen der Armseligkeit des Werkes und dem Verhalten des Dichters und seiner Anhänger hatte etwas Aufreizendes. Schließlich gab es einen wahrhaften Theaterskandal; und unter Zischen, Pfeifen und Hohngelächter wurde ein Stück abgetan, welches das Licht der Rampe niemals hätte erblicken dürfen.

Mit Ausnahme eines einzigen Referenten, der den erstaunlichen Mut fand, von einer „wunderhübschen Lustspielidylle", einer „fesselnden Charakterkomödie", ja sogar von

einem „fein und geistvoll geführten Dialog“ zu sprechen, wandte sich die gesamte Berliner Kritik, deren Hauptmann-Begeisterung man kennt, von ihrem Lieblingsdichter ab und bewies damit von neuem jene Ehrlichkeit, durch die sie auch denjenigen immer wieder aussöhnt, der mit ihren Urteilen oft nicht immer übereinzustimmen vermag.

Freilich, die Kritiker, die bisher zu den Hauptmann-Bewunderern gezählt haben, wollen sich das Fiasko des neuesten Werkes nur durch eine gelegentliche Verirrung des Dichters erklären. Aber sie machen sich die Erklärung doch gar zu leicht. Gewiß, es schadet nichts, wenn ein Autor auch einmal ein schlechtes Stück schreibt. Gerhart Hauptmann jedoch hat nicht auch einmal ein schlechtes Stück geschrieben, sondern er hat seit Jahren nichts geschrieben als schlechte und immer schlechtere Stücke. Von einer gelegentlichen Verirrung darf man daher nicht reden. Es widerspricht auch dem ruhigen und gesetzmäßigen Gange der Natur, daß ein Autor, dessen Talent noch gestern groß gewesen, von heute auf morgen jede Spur von Talent verliert.

Sehr große Talente hören in der Regel überhaupt nicht gänzlich auf. Selbst im verfehltesten ihrer Werke findet sich immer noch ein letzter Rest von ihrer Bedeutung, ein letzter versprühter Funke von ihrem Ingenium. Wohl aber ist der Fall nicht selten, daß kleine und mittlere Talente zur völligen Bedeutungslosigkeit herabsinken. Ihre produktive Kraft ist qualitativ und quantitativ gering. Sie reicht hin für schöne Anläufe, für vielversprechende Erstlingswerke. Die Versprechungen der ersten Werke werden aber dann nicht eingelöst. Oder vielmehr, die folgenden Werke bleiben im günstigsten Falle auch vielversprechend. Es gibt Dichter, die in der besten Zeit ihres Schaffens über die schönen Anläufe nicht hinauskommen, Dichter, deren Erfolge

daher rühren, daß man mit Rücksicht auf ihren guten Willen ihr mangelndes Können übersieht. Das geht so eine Zeitlang. Dann nehmen auch die schönsten Anläufe ein Ende. Auf den Mangel des Könnens folgt dessen gänzlicher Verlust, die Kraft versiegt völlig. Ein solches völliges Versiegen der Kraft, das, wie gesagt, bei wirklich großen Talenten nahezu unmöglich ist, läßt fast immer darauf schließen, daß die Kraft niemals bedeutend gewesen ist. Auf diese Weise kann es kommen, daß ein mißlungenes Werk die wahre Natur eines Schriftstellers deutlicher offenbart, als ein halb gelungenes. Und darum sollten die Anhänger Gerhart Hauptmanns, denen angesichts des neuesten „Lustspiels“ die Augen aufzugehen beginnen, gleich die ganze Wahrheit erkennen und sollten sich die beklagenswerte Tatsache, daß Gerhart Hauptmann ein Stück, wie die „Jungfern vom Bischofsberg“, geschrieben hat, nicht dadurch erklären, daß der Dichter gelegentlich einmal geirrt hat, sondern dadurch, daß sie selbst geirrt, daß sie ihn stets überschätzt haben.

Gerhart Hauptmann ist von allem Anfang an nie mehr gewesen, als ein mittleres Talent. Ein Autor mit einer sympathischen dichterischen Begabung, die ihrer Natur nach mehr lyrisch als dramatisch war, ein Autor, dessen schöpferische Kraft niemals eine große war. Schon seit Jahren ist deutlich zu merken, daß es mit dieser Kraft zu Ende geht. Jetzt scheint sie total erschöpft zu sein. Dieses traurige Ende so sehr vor der Zeit zu erleben, in einem Alter, in dem Schriftsteller sonst auf die Höhe des Schaffens und des Erfolges gelangen, wäre dem Dichter wahrscheinlich erspart geblieben, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, sich ruhig zu entwickeln. Die Erfolge, die übertriebenen Erfolge seiner ersten Werke haben diese Entwicklung verhindert. Sein früher Ruhm ist ihm zum Verhängnis geworden.

Gerhart Hauptmann kam in eine Zeit des literarischen Umsturzes. Das Theater war zur Schablone erstarrt, und gegen diese Erstarrung empörte sich die Jugend. An Stelle des Veralteten sollte das Neue, an Stelle des Theaters, das dem Leben entfremdet war, sollte ein Theater gesetzt werden, das unmittelbar aus dem Leben selbst hervorging. Die Dramatiker der jungen Generation machten sich daran, das moderne Drama zu schaffen. Durch das Land ging die Kunde, daß eine neue literarische Blütezeit begonnen habe. Alle die neuen Dramatiker wurden mit Begeisterung begrüßt. Keinem aber wurde ein solcher Enthusiasmus entgegengebracht, wie Gerhart Hauptmann. Seine Persönlichkeit wurde zum Wahrzeichen der jungliterarischen Bewegung; er wurde gefeiert als der lange Gesuchte, als der Heißersehnte, der endlich gekommen war, als der große, moderne, deutsche Dichter.

Der Enthusiasmus jener Zeit des literarischen Kampfes ist längst verraucht, und die Ernüchterung hat sich ziemlich rasch eingestellt. Die literarische Blüte hat nur recht spärliche Früchte gezeitigt, von den Dramen, mit denen die Bewegung begann, haben sich wenige als Werke von bleibendem Wert erwiesen, die Autoren, von denen man sich damals soviel versprach, haben später alle versagt, und das moderne deutsche Drama ist eigentlich immer noch zu schreiben. Auch ob Gerhart Hauptmann der moderne deutsche Dichter ist, ist für viele im Lande recht fraglich geworden. An seine dichterische Größe glaubt unerschütterlich eigentlich nur noch ein einziger, wie er stets daran geglaubt hat, und das ist Gerhart Hauptmann selber.

Gerhart Hauptmann hat niemals die Selbstkritik besessen, welche die unerläßliche Vorbedingung für die Entwicklung eines Talents, welche ein Hauptfaktor dieser Entwicklung ist. Er hat es nie verstanden, die Grenzen seiner Begabung zu

erkennen. Er hat nie die Einsicht gehabt, die Erfolge im Beginn seiner Laufbahn auf das richtige Maß zurückzuführen, zu begreifen, daß er überschätzt worden ist, wie jeder überschätzt wird, der in einer Kampfzeit von einer Partei zum Bannerträger auserkoren wird. Er hat vielmehr allen Weihrauch, der ihm gestreut wurde, — und was waren das für Quantitäten! — stets als die ihm gebührende Huldigung betrachtet. Er hat sich vergöttern lassen, wie selbst ein wirklich großer lebender Dichter kaum jemals vergöttert worden ist, und es ist ihm nie vor seiner Gottähnlichkeit bange geworden. Und er hat unentwegt weiter produziert, von seiner Dichtergröße überzeugt, ohne daß an dieser Überzeugung jemals auch nur der leiseste Zweifel gerüttelt zu haben scheint.

Jahr um Jahr hat er Stück um Stück geschrieben. Jeder seiner Gedanken erscheint ihm offenbar als eine Eingebung des Genius. Aus jedem noch so unbedeutenden Einfall wird ein Drama gemacht, und jedes noch so unbedeutende dramatische Ereignis muß auch gleich auf die Bühne.

Manchmal wieder haben die Ideen, die seinen Dramen zugrunde liegen, wirklich dichterischen Wert, aber es hat an der Kraft gefehlt, sie auszuführen. Das ist sogar die Regel. Charakteristisch für Gerhart Hauptmanns ganzes Schaffen ist es, daß das Drama, das er hat schreiben wollen, oft sehr schön ist, und daß nur das Drama, das er geschrieben hat, zu wünschen übrig läßt. Er ist ein typischer Vertreter jener obenerwähnten Art von Autoren, die ihr ganzes Leben lang nicht über vielversprechende Anläufe hinauskommen. Alle seine Werke sind unfertig. Selbst die am meisten gerühmten unter seinen Dramen sind in der Ausführung stecken geblieben. Die „Weber“ sind eine Ansammlung wertvollen Materials für ein Trauerspiel, der „Biberpelz“ ist eine Skizze, aus der ein vortreffliches Lustspiel gemacht werden könnte. In seinen

späteren Dramen kündigt sich das Nachlassen der Kraft immer deutlicher dadurch an, daß der Abstand zwischen Wollen und Können stets größer wird.

Gerhart Hauptmann selbst aber hat von der Unfertigkeit seiner Dramen anscheinend nie etwas geahnt. Er war sich ja stets bewußt, etwas Schönes beabsichtigt zu haben. Daß das vollendete Stück dem beabsichtigten nicht entsprach, schien unmöglich, da er ja ein großer Dichter war. Und er lebte in der Illusion, ein dramatisches Werk vollbracht zu haben, wenn er auch in Wirklichkeit oft nicht mehr geleistet hatte, als einen unvollkommenen Ansatz zu einem Drama.

Der Kultus, der von Anfang an mit Gerhart Hauptmann getrieben wurde, macht alle diese Selbsttäuschungen begreiflich und verzeihlich. Die urteilslose Bewunderung seiner Anhänger ging so weit, daß sie nicht nur seine Leistungen als meisterliche priesen, sondern sogar in dem, was er nicht leistete, einen Beweis seiner Meisterschaft erblickten. Es ist oben von Dichtern die Rede gewesen, deren Erfolge daher rühren, daß man mit Rücksicht auf ihren guten Willen ihr mangelndes Können übersieht. Bei Gerhart Hauptmann kam es noch ganz anders. Was bei ihm mangelndes Können war, betrachteten seine Anhänger als sein eigentliches Verdienst. Die Stücke waren unfertig, es fehlte die dramatische Vollendung, die Bühnenwirkung blieb daher oft aus. Aber gerade darin fand man Hauptmanns Größe: er war eben kein Theatraliker, sondern ein Dichter. So ging es weiter: Hauptmanns kleinliche und grämliche Lebensanschauung, die den Blick mit Vorliebe auf das Verkümmerte und Verkrüppelte richtet und dieses als das Wesentliche in der Fülle der Erscheinungen betrachtet, wurde als das kühne Erfassen der Lebenswahrheit ausgegeben. Das Fehlen der Handlung in seinen Stücken wurde Kunst der Menschenschilderung ge-

nannt, ihre Langweiligkeit Stimmung, ihre Verworrenheit abgründige Tiefe.

Gerhart Hauptmann hat einen Biographen gefunden, nachdem er kaum ein paar Dramen verfaßt hatte. Gerhart Hauptmann hat — und das war vielleicht sein größtes Unglück — einen Theaterdirektor gefunden, der wahllos alles aufführt, was Hauptmann schreibt, mag es gut oder schlecht sein, und der ihm sogar die unvollendeten Manuskripte aus dem Pulte holt. Gerhart Hauptmann hat einen Verleger gefunden, der heute bereits mit der Herausgabe seiner gesammelten Werke beginnt. Gerhart Hauptmanns einzelne Stücke haben eine ganze Literatur von Essays, Kommentaren, Monographien hervorgerufen. Auf deutschen Universitäten werden Kollegien über Gerhart Hauptmann gelesen, in germanischen Seminarien beschäftigt man sich mit Exegesen von Gerhart Hauptmanns Werken. Kurzum, Gerhart Hauptmann genießt alle Ehren eines Genies. Ist es zu verwundern, wenn er sich für ein solches hält? So haben seine Freunde und Anhänger ihn schwer geschädigt. Der Mangel an Selbstkritik hat seine Entwicklung verhindert; aber es sind seine Freunde gewesen, die ihm nahezu unmöglich gemacht haben, sich selbst richtig zu beurteilen.

Darum ist sein letztes Werk keine augenblickliche Verirrung, sondern lediglich eine natürliche Folge von allem, das vorangegangen ist. Nur ein Autor, dem jeder Maßstab für Wert oder Unwert seiner Leistungen fehlt, konnte „Die Jungfern vom Bischofsberg“ auf die Bühne bringen. Nur ein Autor, dem jede Selbstkritik verloren gegangen ist, konnte meinen, er habe ein Lustspiel gedichtet, weil in seinem Stücke ein Oberlehrer vorkommt, der nach Altertümern sucht und statt ihrer eine Wurst findet.

Auch bei diesem Stück wieder scheint Hauptmann etwas

Gutes gewollt zu haben. Soweit wenigstens das Lustspiel Gelegenheit gibt, seine Absichten zu ahnen, scheint ihm ein Konflikt zwischen Spießbürgern und freien Menschen, frei denkenden und empfindenden Menschen vorgeschwebt zu haben. Es ist ferner eine hübsche Idee, daß der Repräsentant des Spießbürgertums ein Mann ist, daß aber das freie Menschentum hauptsächlich vier junge Mädchen vorstellen. Auch der Ort für das Drama ist poetisch ausgedacht. Die vier jungen Mädchen hausen allein, nur von einem Onkel gehütet, in einem altertümlichen Landhause, das an der Saale liegt, „an der Saale hellem Strande", und von dem aus man Dächer und Türme der sagenberühmten Stadt Naumburg erblickt. Es ist auch gar nicht zu bezweifeln, daß die Figuren des Lustspiels alle in der Phantasie des Dichters sehr lebendig gewesen sind, um so mehr, als er, wie es heißt, Begebenheiten aus seiner Jünglingszeit verwertet hat.

In dem Stücke selbst aber hat auch nicht eine einzige von den handelnden Personen auch nur einen Hauch von Leben. Nichts von alledem, das Gerhart Hauptmann hat gestalten wollen, ist zur Ausführung gelangt. Der ganze Guß ist in der Form stecken geblieben.

Die Jungfern vom Bischofsberg — der Bischofsberg ist das Landhaus an der Saale — sind vier. Die älteste, Sabine, soll offenbar Reife und Milde vereinigen. Man kann es daraus schließen, daß sie von Else Lehmann gespielt wird. Das ist aber auch der einzige Aufschluß, den der Autor über ihr Wesen gibt. Die zweite führt den Namen Adelheid und hat einen Bräutigam, welcher Kranz heißt und Kaufmann ist. Mehr erfährt man nicht über sie. Es kann sich aber jeder leicht ein Bild von ihr machen, wenn er darüber nachdenkt, welche besondere seelische Beschaffenheit die Mädchen seiner Bekanntschaft aufweisen, die mit Kaufleuten verlobt

sind. Die vierte, Ludowike genannt und Lux gerufen, ist fünfzehn Jahre alt, und der Autor hat sie offenbar mit einem besonderen poetischen Reiz umgeben wollen, zu welchem Zwecke ihm aber nichts weiter eingefallen ist, als daß er sie Geige spielen und tanzen läßt. Sie geigt allerdings nur hinter den Kulissen, ihren Tanz jedoch bekommt man zu sehen. Das geschieht in einer Szene, in der Dr. Kozakiewicz am Klavier sitzt und die Mazurka op. 24 von Chopin spielt. Durch diese eine Szene wird zweierlei erreicht: Lux, indem sie tanzt, erweist sich als poetisch, und gleichzeitig offenbart Dr. Kozakiewicz seine nationale Eigenart. Denn, wenn ein Autor eine Person seines Stückes auf der Bühne eine Chopinsche Mazurka spielen läßt, so hat er gewiß alles getan, was nötig ist, um diese Person als Polen zu charakterisieren.

Dr. Kozakiewicz fühlt sich zu Lux innig hingezogen. Diese Neigung des alternden und kränklichen Mannes zu dem lieblichen Kinde, die natürlich gänzlich hoffnungslos ist, könnte eine melancholische, herzbewegende Episode bilden. Wenn man das Stück liest, so merkt man auch, daß eine solche Episode angestrebt ist, — wie man überhaupt bei der Lektüre einen etwas besseren Eindruck von dem Drama empfängt, weil die Absichten des Autors verständlicher werden. Auf dem Theater jedoch verhallen die dunklen Andeutungen, in denen Dr. Kozakiewicz von seiner Liebe spricht, nahezu ungehört, und zum Bühnenleben erwacht daher die Episode nicht.

Agathe, die dritte der Schwestern, ist die eigentliche Heldin des Stückes. In ihrem Innern und um ihre Person spielt sich der dramatische Konflikt ab, der Konflikt zwischen freien und unfreien Menschen. Zur letzteren Art gehört vor allem Dr. Nast. Die Unfreiheit seiner Seele bekundet sich dadurch, daß er meint, man müsse auf das Urteil der Welt

Bedacht nehmen, daß er zwei Mark zurückfordert, die er für den Briefträger ausgelegt hat, und daß er es als lächerlich erklärt, an der Musterhaftigkeit der deutschen Schule zu zweifeln. Das sind so einige von den Einzelzügen, deren es allerdings nur wenige gibt, weil nämlich die Wesensart des Dr. Nast bereits im allgemeinen durch die Tatsache bestimmt wird, daß er Oberlehrer ist. Denn da es unter den deutschen Oberlehrern sicherlich manchen Pedanten und Spießbürger gibt, so folgt daraus für einen großen Menschenschilderer, wie Gerhart Hauptmann, daß es genügt, eine Person eines Dramas zum Oberlehrer zu machen, um sie als Spießbürger und Pedanten zu kennzeichnen. Man schreibt einfach ins Personenverzeichnis: „Oberlehrer Dr. Nast" und erspart damit jede individuelle Charakterisierung. (Und so verfährt der Hauptvertreter jenes Naturalismus, für den Lebenswahrheit angeblich das höchste Gebot ist!)

Dem unfreien Menschen Dr. Nast steht als Gegenspieler und freier Mensch gegenüber der Arzt Dr. Grünwald. Hier der Oberlehrer, dort der Mann der modernen Wissenschaft. Hier Dr. Nast, welcher den Horaz lehrt, dort Dr. Grünwald, welcher Schädel mißt. Das Lehren des Horaz führt nach der Auffassung dieses Dramas zur Beschränktheit, Schädelmessen aber macht frei. So findet denn auch im Gegensatz zu Dr. Nast Dr. Grünwald die deutsche Schule nicht musterhaft, sondern wünscht, daß sie „widerhallen solle von heiligem Saitenspiel, frohem Tanz und Gesang". (Bisher ist es nicht die Schule, sondern ein anderes Institut, das den von Dr. Grünwald gewünschten Widerhall bietet, nämlich die Oper.) Auch dieser freie Mensch hat außer solchen besonderen Kennzeichen noch ein allgemeines. Er kommt aus Amerika. Erstens nämlich ist Amerika bekanntlich das Land der Freiheit. Und zweitens ist es seit dem amerikanischen Gold-

onkel, der in einer früheren Epoche des deutschen Dramas gewöhnlich im letzten Akt eintraf, eine alte, schöne Bühnentradition, daß, wenn in einem Stücke jemand aus Amerika kommt, er ein sympathischer Charakter ist.

Agathe nun hat den Dr. Grünwald einst in einem Seebade kennen und lieben gelernt. Ihr damals noch lebender Vater hat aber seine Einwilligung zur Heirat versagt. Dr. Grünwald ist darauf nach Amerika gegangen. Nachdem er jahrelang nichts von sich hat hören lassen (warum er sich so verhalten hat, wird in dem Stücke nirgends erklärt, obwohl von dem jahrelangen Schweigen des Dr. Grünwald die ganze dramatische Verwicklung ausgeht), gibt Agathe, deren Vater inzwischen gestorben ist, dem Drängen von Tante Emilie endlich nach und verlobt sich mit deren Pflegesohn, dem Oberlehrer Dr. Nast. Kurz bevor die Hochzeit gefeiert werden soll, kehrt Dr. Grünwald aus Amerika zurück und erscheint plötzlich in Begleitung seines Freundes, des schon erwähnten Dr. Kozakiewicz, in Naumburg und auf dem Bischofsberg.

Es müßte nun, sollte man meinen, der Kampf der beiden Männer, des Dr. Nast und des Dr. Grünwald, um die Frau, um Agathe, beginnen. Das wäre das eigentliche Drama gewesen. Doch, wenn Gerhart Hauptmann ein Drama schreibt, geht er gern dem eigentlichen Drama aus dem Wege. So auch hier. Dr. Nast und Dr. Grünwald sagen sich nur einige Grobheiten. Das ist alles. Die Lösung des Konflikts, der zwischen ihnen ausgebrochen ist, und die Befreiung Agathens von dem Oberlehrer, den sie nicht ausstehen kann und den sie unerklärlicherweise trotzdem heiraten will, obwohl sie völlig frei in ihren Entschließungen ist, führt, als Deus ex machina, ein junger Münchener Kunstakademiker herbei. Dieser nämlich, der sich über den Dr. Nast geärgert hat, spielt dem Oberlehrer einen Streich. Er bringt ihn dazu, in einer Zisterne

nach Altertümern zu suchen. Ein alter Kasten wird entdeckt, heraufgebracht, angesichts der ganzen Familie geöffnet, und es findet sich darin — o Heiterkeit! o Frohsinn! — statt der Altertümer eine Wurst. Dr. Nast ist tief gekränkt. „Man will mich hier illudieren," sagt er (weil ja Oberlehrer die Eigentümlichkeit haben, ihre Gemütsbewegung durch seltene lateinische Fremdworte auszudrücken) und verläßt den Bischofsberg für immer.

Im letzten Akt sinken sich die beiden Liebenden in die Arme; und das Stück endet, indem die ganze Familie mit bunten Lampions herumzieht und das Lied vom Lande Bimini singt, — ein Lied, dessen dichterische Schönheit man nicht bezweifeln kann. Am Schluß kommt also doch noch die Poesie. Nur ist sie nicht von Gerhart Hauptmann, sondern von Heinrich Heine.

Die Lustigkeit dieses Lustspiels ist ausschließlich in den Regiebemerkungen enthalten. Alle Augenblicke finden sich Angaben, wie „lacht lustig", „in drolliger Haltung", „mit feiner Ironie". Auch bezeugen die handelnden Personen sich mehrfach, wie heiter sie aufeinander wirken. „Sie haben Humor," sagt der eine zum anderen; oder „mein scherzhafter Freund"; oder „ein reizender Scherz". Oft sind ferner „Gelächter" oder „herzliches Lachen" vorgeschrieben. Die Leute auf der Bühne scheinen sich demnach vortrefflich zu amüsieren. Vom Publikum kann man leider nicht das gleiche behaupten.

Die Anhänger Gerhart Hauptmanns, die, wie gesagt, die Schwäche des Stückes zum erstenmal nicht bestritten haben, sind namentlich ganz verblüfft über die Unbedeutenheit des Dialogs. Er ist in der Tat von einer trostlosen Öde. Selbst in den minderwertigsten Stücken von Sudermann, den doch die Hauptmanngemeinde so tief verachtet, wird hie und da ein hübsches, ein amüsantes Wort gesprochen; und in dieser

Hinsicht erscheint auch noch das „Blumenboot", verglichen mit den „Jungfern vom Bischofsberg", wie ein klassisches Meisterwerk.

Gerhart Hauptmanns Dialog aber ist nicht nur unbedeutend in dem letzten Stück, sondern er ist stets unbedeutend gewesen. Seine Personen haben sich nie durch Gedankenfülle oder gar durch Geist oder Witz ausgezeichnet. Nur verhüllt oft der schlesische Dialekt die Inhaltslosigkeit dessen, was gesagt wird; in anderen Werken wieder erweckt die Dunkelheit der Rede den Eindruck, als liege hier ein tiefer Sinn zugrunde. So hat noch Hauptmanns vorletztes Drama „Und Pippa tanzt" Anlaß zu langen Aufsätzen, zu eigenen Broschüren sogar gegeben, in denen mit erstaunlichem Scharfsinn alle die Gedanken aufgedeckt wurden, die der Autor — nicht gehabt hatte. Ähnliches hätte sich gewiß wiederholt, wenn Gerhart Hauptmann auch den Stoff der „Jungfern vom Bischofsberg" zu einem unverständlichen Märchendrama verarbeitet hätte. Den Mißerfolg hat er eigentlich vor allem aus dem Grunde erlitten, weil er den unverzeihlichen Fehler begangen hat, ein verständliches Stück zu schreiben.

„Hidalla."

Von Frank Wedekind.

Als einmal in einem Berliner Salon eine Dame sich darüber beklagte, daß die modernen Stücke so wenig amüsant seien, nahm ein Universitätsprofessor das Wort — es ist bekannt, daß im deutschen Kunstleben die Professoren die höchste Instanz bilden, — und belehrte sie: „Man geht eben nicht ins Theater, um sich zu unterhalten."

Der Herr Professor ahnte gar nicht, wie wahr er sprach. Der Erfolg, den „Hidalla" im „Kleinen Theater" gefunden hat, bildet dafür einen neuen Beweis. Dieses Stück ist über alle Maßen langweilig. Aber es ist eine der großartigsten Errungenschaften der „neuen Richtung", daß sie das Publikum daran gewöhnt hat, sich im Theater zu langweilen. Dieses Stück ist über alle Maßen verworren. Aber die literarischen Sachverständigen erklären Frank Wedekind für ein Genie; und so sitzt das gute Publikum im Theater, versteht nicht, was auf der Bühne vorgeht, und hält offenbar diese Unverständlichkeit für das sicherste Kennzeichen der Genialität des Autors. Dieses Stück ist, eben wegen seiner Langweiligkeit und seiner Verworrenheit, unter den mancherlei Zumutungen, die während der letzten Jahre von modernen Autoren an die Geduld des Publikums gestellt worden sind, eine der stärksten. Aber die Macht der von den literarischen Kreisen ausgehenden Suggestion ist so groß, der Snobismus ist so ungeheuer, daß das Drama von Wedekind, das, wenn es einen unbekannten Schriftsteller zum Verfasser gehabt hätte, in der Premiere

wohl kaum wäre zu Ende gespielt worden, nicht nur in der ersten Vorstellung eine gute Aufnahme gefunden, sondern daß es auch seitdem eine stattliche Reihe von Aufführungen erlebt hat, daß es ein Zugstück des „Kleinen Theaters“ geworden ist.

Man muß das Stück lesen, um sich in seinem Szenengewirr zurechtzufinden und um den Gedanken folgen zu können, die Wedekind seiner Arbeit zugrunde gelegt hat. Einige Stellen freilich bleiben sogar bei der Lektüre unklar, wenn man sich auch noch so sehr bemüht, ihren Sinn zu erfassen, so daß schließlich die Frage sich aufdrängt, ob es denn überhaupt im Wunsche des Autors liegt, daß all das Unverständliche verstanden werde? Die eigentliche Lösung der Rätsel, die das Stück aufgibt, ist vielleicht im „Vorspiel auf dem Theater“ zum „Faust“ zu finden, wo der Direktor, der alte Bühnenpraktikus, dem Dichter den bekannten Rat gibt: „Sucht nur die Menschen zu verwirren, sie zu befriedigen ist schwer.“

Karl Hetmann ist der Held des Dramas „Hidalla“. Ja zunächst, woher rührt der Name des Dramas? Erst ganz zum Schluß, in einer der letzten Szenen des fünften Aktes, läßt sich der Autor dazu herbei, von dem Geheimnis, das den Namen seines Stückes umschleiert, wenigstens einen Zipfel zu lüften. Man erfährt, daß Karl Hetmann ein Buch geschrieben hat, welches den Titel führt: „Hidalla oder die Moral der Schönheit.“ Was bedeutet das? Darüber wird nichts weiter mitgeteilt. Hidalla bedeutet eben Hidalla; und der unverständliche Name des Stückes wird dadurch erklärt, daß er auf den Namen eines Buches zurückgeführt wird, der ebenfalls nicht zu verstehen ist.

In dem Buche „Hidalla“ hat Karl Hetmann seine Ideen ausführlicher entwickelt, über die man in dem Stücke nur

recht summarisch informiert wird. Allerdings, wenn auch die Mitteilungen über die Ideen Karl Hetmanns sehr ungenügend sind, so erfährt man doch wenigstens, daß er ein Genie ist. Alle Personen des Stückes sind darüber einer Meinung. Fanny, die weibliche Hauptfigur des Dramas, sagt zu Hetmann: „Ihre Gedanken sind herrlich! Was sind wir Augenblicksgeschöpfe dagegen!“ An einer anderen Stelle äußert sie: „Karl Hetmann ist die größte Menschenseele, die seit langer Zeit geatmet hat.“ Auch Karl Hetmann selbst steht hinter den anderen in der Bewunderung Karl Hetmanns nicht zurück. Einmal tut er den Ausspruch: „Was ich heut' sage, hat seit Bestehen der Welt noch niemand ausgesprochen.“

Man wird gewiß gespannt sein, die Ideen kennen zu lernen, die seit dem Bestehen der Welt darauf warten mußten, bis Frank Wedekind die Figur des Karl Hetmann schuf, um sie zum Ausdruck zu bringen. Sie lassen sich etwa folgendermaßen zusammenfassen:

Unsere bisherige Moral, sagt Karl Hetmann, war auf das menschliche Wohl gerichtet. Diese Moral, die sich die Beseitigung von Not und Unglück zum Ziele setzt, die also den Armen und Elenden zugute kommt, soll bestehen bleiben. Daneben aber will Karl Hetmann eine andere Moral setzen, die Moral der Schönheit. Diese aber soll nur für die Reichen gelten, da lediglich diejenigen, die aller Lebensnot entrückt sind, sich einem Sittengesetz unterwerfen können, dessen einziges Ziel die Schönheit ist. Und Karl Hetmann will den Menschen, für die er seine Moral aufgestellt hat, nicht etwa nur das Gebot auferlegen, nach Schönheit zu streben, in Schönheit zu leben, — nein, er will sie sogar dazu verpflichten, selbst schön zu sein.

Man könnte glauben, daß die Lösung dieser Aufgabe einige Schwierigkeiten bereiten dürfte. Aber nein, nichts ist

7*

leichter als das. Zunächst ist eine negative Vorbedingung zu erfüllen — eine Kleinigkeit: die Anhänger der Hetmannschen Schönheitsmoral müssen sich von allen Gesetzen der Ehe und der Familie lossagen. Nachdem sie auf solche Weise frei geworden sind, müssen sie diese Freiheit zur Verbesserung der menschlichen Rasse benützen. Wie das zu machen sei, lehren die Erfahrungen bei der Pferde- und Hundezucht. Hier sieht man, daß eine Paarung guter Exemplare wieder gute Exemplare hervorbringt. Man braucht also nur nach denselben Prinzipien auch eine Menschenzucht einzurichten. Und so schreibt die Hetmannsche Moral vor, daß schöne Männer sich mit schönen Frauen zu vereinigen haben, um schöne Menschen zu erzeugen.

Für die schönen Männer und Frauen also besteht absolute Paarungspflicht. Dies ist die Idee, von der Fanny sagt, daß wir Augenblicksgeschöpfe nichts dagegen sind. Aber ein schüchterner Einwand regt sich: wird sie durchführbar sein?

Durchführbar? Sie i s t bereits durchgeführt. Karl Hetmann hat einen „Internationalen Verein zur Erziehung von Rassemenschen" gegründet, als dessen Sekretär er fungiert. Die Mitglieder sind ausschließlich Menschen von auffallender, allgemein bewunderter Schönheit. Erwählt werden sie vom Großmeister. Die wenigsten Mitglieder des Bundes kennen ihn persönlich, aber sie haben seinen Anordnungen unbedingt Folge zu leisten. Der Großmeister „ist ein Mann, der in seiner Erscheinung alle Vorzüge in sich vereinigt, durch die ein Mensch sich auszeichnen kann". Das Amt des Großmeisters übt Pietro Alessandro Morosini aus, ein ausgesungener Baßbariton, der, wie in den Regievorschriften ausdrücklich angemerkt ist, während des ganzen Stückes im hellen Sportanzug geht. Das männliche Schönheitsideal, das Karl Hetmann zu verwirklichen bestrebt ist, nimmt hier eine greif-

bare Gestalt an: um ein Rassemensch zu sein, muß man seine Stimme verloren haben und einen gelben Sportanzug tragen. Morosini also leitet den Bund, dessen Statut zwei Bestimmungen enthält. Paragraph eins: „Unter den Angehörigen des Bundes sind die bürgerlichen Gesetze über Ehe und Familie aufgehoben." Paragraph zwei: „Jedes Vereinsmitglied hat ein unverbrüchliches Recht auf die Gunstbezeigung des anderen."

Das alles klingt wie eine Posse. Es sieht so aus, als habe Frank Wedekind eine Satire schreiben wollen gegen die in unserer Zeit allzu stark hervortretende Neigung, die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung auf den außermenschlichen Gebieten immer auch gleich auf den Menschen zu übertragen. Aber nichts hat dem Autor ferner gelegen, als eine solche satirische Absicht. All das ungereimte Zeug, das er Karl Hetmann vortragen läßt, hält er wirklich für eine moralische Doktrin auf wissenschaftlicher Basis; er hat sogar dafür ein eigenes Wort „Hetmannismus" geprägt. Nicht eine Posse hat er schreiben wollen, sondern eine Tragödie.

Der Erfolg, den Frank Wedekind und sein Drama „Hidalla" beim Berliner und später auch beim Wiener Publikum gefunden haben, ist darum ein Unikum in der Literaturgeschichte, weil dieser Erfolg auf einem Mißverständnis zwischen Publikum und Autor beruht. Das Publikum hält Wedekind für einen Satiriker, einen Humoristen. In Wirklichkeit mangelt diesem Humoristen nichts so sehr, als der Humor. Oder vielmehr er besitzt in hohem Maße nur *eine* Art des Humors, nämlich den unfreiwilligen. Es gibt in „Hidalla" nicht wenige Stellen, welche bei der Aufführung die Heiterkeit des Publikums hervorrufen. Wenn man aber das Stück liest, so sieht man deutlich, daß fast alle diese Stellen ernst gemeint sind, und daß die heitere Wirkung zumeist durch-

aus gegen den Willen des Verfassers eintritt.*) Wo das Publikum die Absicht eines Satirikers vermutet, liegt in Wahrheit nur die Ohnmacht eines Autors vor, dem die Kraft der dichterischen Gestaltung versagt ist und der nichts als Verzerrungen zustande bringt.

Es ist beispielsweise sehr komisch, wenn Fanny, nachdem Hetmann die Prinzipien des Bundes entwickelt hat, der jedem Mitgliede das Recht auf die Gunstbezeigung jedes anderen gibt, sofort von ihrem Stuhle aufspringt und fragt: „Was hat man zu tun, um dem Bunde anzugehören?“ Aber die komische Wirkung ist nicht beabsichtigt. Fannys Verhalten soll im Gegenteil die geistige Bedeutung des Mädchens beweisen, das die Größe einer neuen Idee im Augenblick begreift, während die anderen noch darüber spotten. Fanny wird also Mitglied des Bundes. Im dritten Akt lernt sie Herrn von Brühl kennen. Die beiden führen zunächst eine literarische Unterhaltung. In deren Verlauf richtet Herr von

*) Bevor Wedekinds neuestes Werk „Musik“ erschien, war es in einigen Zeitungen als „Komödie“ angekündigt worden. In einer Einleitung, die er diesem Drama in der Zeitschrift „Morgen“ voranschickte, die es zum erstenmal veröffentlichte, wehrte sich Wedekind gegen den kränkenden Verdacht, er könne eine Komödie geschrieben haben, mit folgenden Worten: „Mein Sittengemälde ‚Musik‘ wurde in der Öffentlichkeit schon mehrfach als Komödie angekündigt. Es ist so wenig eine Komödie wie mein ‚Kammersänger‘. Wer in einer sittlich ernsten dramatischen Arbeit allen sittlichen Ernst mit souveräner Verachtung links liegen läßt und sich lediglich an die Witze hält, die in den Stichworten liegen, der kann meiner Überzeugung nach auch aus Shakespeares ‚Hamlet‘ eine Hanswurststudie machen.“ Nach diesen eigenen Äußerungen Wedekinds kann wohl nicht mehr bezweifelt werden, daß auch „Hidalla“ durchaus „sittlich ernst“ zu nehmen ist.

Brühl ganz unvermittelt die Frage an Fanny, wie sie über die Einhaltung der Bundesvorschriften denke. „Ich war eben schon nahe daran, diese Frage an Sie zu richten," antwortet Fanny. — „Wann bist du mein?" fragt Brühl. — „Wann du willst," erwidert Fanny. — „Heute abend noch?" — „Ja." — „Darf ich dich hier abholen?" — „Gewiß!" — Und dann geht die literarische Unterhaltung zwischen Brühl und Fanny weiter. Das Publikum lacht. Aber der Autor hat es durchaus nicht zur Heiterkeit veranlassen, sondern hat ihm allen Ernstes zeigen wollen, wie der Bund in der Praxis funktioniert und wie gewissenhaft es die Bundesmitglieder mit ihren Pflichten nehmen.

Und nun gar Karl Hetmann selber! Man kann es, wie gesagt, höchstens als einen Witz gelten lassen, daß jemand die Menschenrasse verbessern will durch Gründung eines Bundes, dessen Mitglieder verpflichtet sind, sich zu lieben, nach den Weisungen eines Großmeisters, der ein ausgesungener Baßbariton im gelben Sportanzug ist. Der Autor aber hält diese Idee für genial. Er hält es für tragisch, daß Karl Hetmann im Kampfe für diese Idee unterliegt. Und er hält das Drama, in dem er diesen Kampf geschildert hat, für die Tragödie des Genies. Die Tragödie endet damit, daß ein Zirkusdirektor zu Karl Hetmann kommt, um ihn als „dummen August" zu engagieren, und daß Hetmann, vernichtet durch diese Zumutung, sich aufhängt. Vorher hat er sich von dem Zirkusdirektor noch auseinandersetzen lassen, welche Eigenschaften man besitzen müsse, um in der Rolle auftreten zu können, die ihm zugedacht ist. „Der dumme August," erklärt der Direktor, „weiß vor allem nie, weshalb das Publikum über ihn lacht." Diese Definition paßt aber auch auf Karl Hetmann, der sein Leben damit verbringt, lächerliche Theorien zu entwickeln, von deren Lächerlichkeit er

allein nichts zu wissen scheint; und darum ist es gar keine so unerhörte Zumutung, wenn ihm angetragen wird, die unfreiwillige Komik, die er im Leben an den Tag legt, auch einmal im Zirkus als „dummer August“ zu bewähren.

Da Wedekind verlangt, daß die Ideen Karl Hetmanns ernst genommen werden sollen, ist man also wirklich genötigt, ihm allen Ernstes zu sagen, daß er das nicht beanspruchen darf. An Stelle der geltenden sittlichen Moral soll eine Moral der Schönheit treten. Man nehme nun einen Augenblick an, die Moral der Schönheit, die Frank Wedekinds Apostel verkündet (was ist Schönheit? über diese recht streitige Frage müßte man sich doch vorher auch ein wenig verständigen) — man nehme also an, die Hetmannsche Moral wäre eingeführt. Man setze den Fall, die Menschen wären aller moralischen Schranken entbunden und hätten nur noch die Aufgabe, schöne Menschen zu erzeugen. Die Folge würde lediglich eine Entfesselung der Begierden sein; ein Sturm der Leidenschaften würde die Welt durchtoben und die Menschheit mit Vernichtung bedrohen. Und daß gerade ein von der Moral befreites Geschlecht schöne Menschen hervorbringen würde, könnte man doch nur dann glauben, wenn erst einmal bewiesen wäre, daß gerade die Moral es ist, welche die Erzeugung schöner Nachkommen verhindert. Die bisherige Erfahrung lehrt im Gegenteil, daß die im Einklang mit der Moral zur Welt gebrachten Kinder im allgemeinen nicht gerade häßlicher sind, wie diejenigen, welche aus Liebesbünden stammen, die nicht für sittlich gelten. Man darf sogar darauf hoffen, ein schönes Kind zu bekommen, wenn man sich ganz einfach, ganz normal, ganz moralisch verheiratet. Allerdings trägt es sicherlich nicht zur Verbesserung der Menschenrasse bei, daß es heutzutage so viele Ehen gibt, die aus Gründen der Konvenienz geschlossen werden. Jedoch gerade diese Ehen

werden von der Moral mißbilligt. Sittlich sind die erotischen Beziehungen, die ehelichen wie die außerehelichen, nur dann, wenn sie sich auf Liebe gründen. Die Liebe der Eltern ist aber bisher immer noch die beste Gewähr für die Schönheit der Kinder gewesen. Die Moral verhindert also nicht die Erzeugung schöner Menschen, sondern sie befördert sie; und auch hier wieder spürt man die tiefen, geheimnisvollen Zusammenhänge, die zwischen Sittlichkeit und Schönheit bestehen.

Karl Hetmann verspricht allerdings, daß die Beseitigung der jetzigen Moral und ihre Ersetzung durch die Moral der Schönheit der Welt auch einen ethischen Fortschritt bringen wird. Wenn erst das Liebesleben von allen Schranken befreit sein wird, dann werden auch „die drei barbarischen Lebensformen" wegfallen. Diese drei barbarischen Lebensformen sind: „Die wie ein wildes Tier aus der menschlichen Gemeinschaft hinausgehetzte Dirne; das zu körperlicher und geistiger Krüppelhaftigkeit verurteilte, um sein ganzes Liebesleben betrogene alte Mädchen; und die zum Zweck möglichst günstiger Verheiratung gewahrte Unberührtheit des jungen Weibes." Fürwahr, eine seltsame Zusammenstellung! In den Kreisen der Münchener Bohème, zu der ja Frank Wedekind, der Schöpfer Hetmanns und des „Hetmannismus", gehört, mag man es gewiß unangenehm empfinden, daß es „junge Weiber" gibt, die unberührt bleiben wollen. Das ist aber noch kein Grund, um diese Unberührtheit als eine barbarische Lebensform zu bezeichnen. Allerdings erklärt Karl Hetmann, daß die jungen Mädchen ihre Unberührtheit nur notgedrungen bewahren, „zum Zweck möglichst günstiger Verheiratung". Es geht doch nichts über die Kühnheit solch' eines modernen Geistes! Die einzige Frage ist, ob diese kühne Behauptung auch wahr ist. Sollte es nicht vielleicht doch Mädchen geben, die keusch sind ganz einfach aus Keuschheit? Sollten nicht

am Ende gar diese Mädchen die ungeheure Mehrheit ausmachen? Sollten daher wirklich die Mädchen das Bedürfnis empfinden, von der „Barbarei“ der Jungfräulichkeit befreit zu werden? Und sollte nicht vielmehr Karl Hetmann, der Moralreformer, der die Mädchen „befreien“ will, indem er die Jungfräulichkeit für Berechnung erklärt, sich der Gefahr aussetzen, daß die Mädchen ihn als einen widerwärtigen und unverschämten Zyniker zurückweisen?

Hingegen läßt sich nichts einwenden, wenn „die alte Jungfer“ und „die Dirne“ als „barbarische Lebensformen“ bezeichnet werden. Das ist übrigens nichts Neues. Schopenhauer hat es längst gesagt, und es ist anzunehmen, daß Hetmann seine Gedanken, „die seit dem Bestehen der Welt noch niemand ausgesprochen hat“, aus der Abhandlung „Über die Weiber“ in den „Parerga“ bezogen hat. Überhaupt war Schopenhauer in Wahrheit der Sexualphilosoph, als den Frank Wedekind sich aufspielen möchte, und Wedekinds Flachheit und Verworrenheit wird besonders deutlich, wenn man sie mit der Tiefe und Klarheit Schopenhauers vergleicht. Schopenhauer also stellt es als eine Folge der europäischen Ehegesetze hin, daß „eine Unzahl stützeloser Weiber übrig bleibt, die als unnütze alte Jungfern vegetieren oder Freudenmädchen werden“. Von den letzteren sagt er, daß sie „den speziellen Zweck haben, die vom Schicksal begünstigten Weiber vor Verführung zu bewahren“. Beide, die alten Jungfern und die Freudenmädchen, nennt er „Menschenopfer auf dem Altare der Monogamie“; und er folgert daraus, daß die Polygamie, wie sie im Orient besteht, eine vortreffliche Einrichtung ist und auch im Okzident eingeführt werden sollte. Dieser Vorschlag ist zwar, wie manche andere Idee des heißblütigen Frankfurter Philosophen, etwas radikal ausgefallen; allein man kann sich doch wenigstens etwas dabei denken. Das

kann man jedoch nicht mehr, wenn Wedekind durch seinen Karl Hetmann sagen läßt, daß, da die heutige Moral die Dirne aus der menschlichen Gesellschaft hinaushetzt, die Moral überhaupt aufgehoben werden müsse. Gewiß muß das Elend der Prostitution auf das tiefste beklagt werden. Aber es ist doch barer Unsinn, zu verlangen, daß, um die Prostituierten aus ihrem Elend zu retten, alle Frauen sich prostituieren sollen.

Das sind einige moralische Argumente gegen Wedekinds Theorien. Dazu kommen dann noch diejenigen, die sich aus der Naturwissenschaft entnehmen lassen. Gegen den „Hetmannismus", der Rassemenschen züchten will, indem er schöne Männer und Frauen in Liebe vereinigt, spricht bereits die Erfahrung des täglichen Lebens, welche lehrt, daß die körperlichen Eigenschaften der Eltern sich durchaus nicht immer auf die Kinder vererben. Es kommt gar nicht selten vor, daß die Eltern schön, die Kinder aber es nicht sind, und daß umgekehrt häßliche Väter oder Mütter schöne Söhne oder Töchter haben. Nach welchen Gesetzen die Vererbung sich vollzieht, hat die Wissenschaft noch immer nicht mit Sicherheit herausgebracht, so unermüdlich sie auch nach diesen Gesetzen forscht. Sie kann heute weder mit Bestimmtheit sagen, welche Eigenschaften sich vererben, noch auch, wer sie vererbt (die Heredität leitet sich oft nicht von den Eltern, sondern von deren Aszendenten und oft auch von Seitenverwandten her), noch sogar, ob überhaupt immer eine Vererbung stattfindet. Und wenn, wie man doch wohl annehmen muß, die Rassemenschen, die Karl Hetmann hervorzubringen beabsichtigt, nicht nur leiblich, sondern auch geistig exzellieren sollen, so wird sein Züchtungsverein erst recht Fiasko erleiden, selbst wenn dieser Verein aus lauter Mitgliedern bestünde, die nicht nur so schön wie der Hermes des Praxiteles, sondern auch so bedeutend wie Goethe oder wenigstens wie Frank Wedekind sind. Denn es ist bekannt, daß

bedeutende Männer meist unbedeutende Söhne haben; und es scheint geradezu ein Gesetz zu bestehen, welches die Vererbung hervorragender Geisteskräfte auf die unmittelbaren Nachkommen ausschließt.

So halten denn die Ideen Hetmanns nach keiner Seite hin einer Prüfung stand; und es bleibt von dem ganzen „Hetmannismus“ einzig und allein die Tatsache bestehen, daß ein Schriftsteller die unglaubliche Geschmacklosigkeit begangen hat, allen Ernstes zum Stoff eines Dramas die Einrichtung eines Gestüts von Menschen zu nehmen.

Dieses Drama ist, wie ein Berliner Kritiker mit Recht geschrieben hat, nicht nur undramatisch, sondern es ist geradezu die Negation aller dramatischen Kunst. Es fehlt dem Autor vor allem die Fähigkeit, eine dramatische Handlung zu führen. In dem Stücke passiert freilich alles Mögliche: Eine Verlobung wird aufgelöst. Ein vertrauensseliger Mann wird um sein Geld betrogen. In einer Redaktion findet eine Hausdurchsuchung statt, die Redakteure werden verhaftet, der Verleger geht durch. Zwei Frauen streiten sich um einen Mann. Ein verkrachter Opernsänger heiratet eine reiche Amerikanerin und verschmäht eine Fürstin. Ein Agitator hält eine Rede in der Absicht, die Versammlung derartig aufzureizen, daß sie ihn ermordet. Er wird ins Irrenhaus gesperrt. Wieder in Freiheit gesetzt, erklärt er, daß die Irrenärzte unrecht hatten, ihn herauszulassen (was in dem Drama die einzige richtige Bemerkung ist), und bringt sich um. Mehr kann man an einem Theaterabend wirklich nicht verlangen. Nur sind alle diese Ereignisse nicht zu einer dramatischen Handlung verarbeitet. Sie fahren wirr durcheinander; es ist unmöglich, ihnen zu folgen, weil kein Akt mit dem vorausgehenden, ja, weil kaum eine Szene mit einer anderen im Zusammenhange steht; und es ist nötig, das Buch zur Hand zu nehmen, nicht

nur, um sich über die Ideen des Autors klar zu werden, sondern auch, weil man erst, wenn man das Drama liest, begreift, was eigentlich darin vorgeht.

In dem Drama treibt sich, wie in allen Wedekindschen Stücken, eine recht bunte Gesellschaft umher. Es treten auf: ein Genie, ein junges und freigesinntes, ein älteres und weniger freigesinntes Mädchen, eine Fürsten von Sonnenburg-Hohenstein, eine Amerikanerin, welche A—oh sag, ein betrügerischer Verleger, ein Sozialpolitiker, zwei Schutzleute in Uniform, ein Doktorand der Philosophie, ein Zirkusdirektor. Einige von diesen könnten vielleicht recht originelle Bühnenerscheinungen sein, wenn sie überhaupt auf der Bühne in die Erscheinung träten. Aber dem Autor fehlt, wie schon gesagt, die dichterische Kraft, insbesondere die Fähigkeit zur Gestaltung; seine Figuren haben keine Form, seine Menschen haben nicht einen Zug von Leben.

Und dann der Dialog! Oh, dieser Dialog! Die Leute reden viel, doch sie reden Literatur, sie reden, wie man schreibt, nicht wie man spricht. Ferner hat Wedekind noch eine Eigentümlichkeit, die in diesem Stücke besonders hervortritt. Wenn zwei Wedekindsche Personen einen Dialog führen, so machen sie dies manchmal so, daß jeder einen Monolog hält, in dem er von dem anderen gelegentlich unterbrochen wird. Sie sprechen miteinander, ohne daß doch die Worte des einen aus denen des anderen hervorzugehen scheinen. Sie reden gleichsam aneinander vorbei, und man horcht erstaunt auf, wenn einmal jemand auf eine Äußerung desjenigen, mit dem er spricht, eine sinngemäße Antwort gibt.

Die Bewunderer Frank Wedekinds lassen sich durch solche Unzulänglichkeiten die Freude an der Schöpfung des Meisters nicht verleiden. Im Gegenteil: je mehr Frank Wedekind gegen die dramatischen Regeln verstößt, um so mehr erklären

sie ihn für ein Genie. Die Geschichte der Kunst zeigt, daß sich schon manchmal ein Genie um die Regeln nicht gekümmert hat. Daraus folgt, nach moderner Logik, daß, wer sich um die Regeln nicht kümmert, ein Genie ist. Und während früher, in alten, längst vergangenen Zeiten, als das Kennzeichen des Genies die Genialität galt, wird heutzutage ein Schriftsteller zum Genie auf einfachere Weise, nämlich dadurch, daß er ein schlechtes Stück schreibt.

„Frühlings Erwachen.“

Von Frank Wedekind.

Max Reinhardt hat zu den Verdiensten, die er, wie bekannt, um die Schaffung eines wahrhaft modernen Theaters sich erworben hat, ein neues gefügt. Das wahrhaft moderne Theater zu schaffen, sind im Verein literarische Direktoren, literarische Dramaturgen, literarische Autoren und literarische Kritiker bemüht. Es wäre also alles in schönster Ordnung, wenn nicht ein Element, das im Theaterbetrieb doch nicht ganz ohne Wichtigkeit ist — wenn nicht das Publikum manchmal eine beklagenswerte Rückständigkeit zeigte. Die Tatsache besteht, daß das Publikum nicht jedes Stück mit Beifall begrüßt, das die genannten Autoritäten — Direktoren, Dramaturgen, Autoren und Kritiker — ihm als wahrhaft literarisch und modern präsentieren. Das Publikum ist unliterarisch genug, ein schlechtes Stück dieser Art manchmal wirklich für schlecht zu halten. Man begreift, welche Störung ein solches Verhalten des Publikums im literarischen Theaterbetrieb hervorrufen muß; und man begreift ferner, wie groß das Verdienst Max Reinhardts ist, dem es gelungen ist, dieses störende Element zu beseitigen.

Das geschah durch die Erfindung der „Kammerspiele“. Die Kammerspiele finden in einem eigens zu diesem Zweck erbauten intimen Theater statt. Die Premieren werden nur für die Abonnenten gespielt. Diese Abonnenten, die für jede Vorstellung den enormen Preis von 20 Mark zahlen, vertreten das Publikum ebensowenig wie beispielsweise die Millionäre, die bei den preußischen Landtagswahlen in der ersten Klasse

ihre Stimme abgeben, das preußische Volk vertreten. Man hat auch noch nie etwas von der Meinung gehört, die diese Abonnenten der Kammerspiele in der Premiere über das aufgeführte Stück geäußert haben. Sie sind wahrscheinlich viel zu vornehm, um überhaupt eine Meinung zu haben. Das eigentliche Publikum also ist in den Kammerspielen von der Premiere ausgeschlossen. Auf die erste Vorstellung folgt eine zweite, zu welcher die Kritik geladen ist. Auch zu dieser hat das Publikum keinen Zutritt. Die Kritik setzt also das Urteil über das Stück fest, ohne daß das Publikum mitzureden hat. Und so haben wir denn in der Tat hier ein Theater, aus dem es gelungen ist, das Publikum zu eliminieren.

Damit sind aber die Dienste noch nicht erschöpft, die das Kammerspielhaus — das im übrigen wirklich ein reizender, mit feinem Geschmack ausgestatteter Bau ist — dem wahrhaft modernen Theater leistet. Von größter Wichtigkeit sind auch die szenischen Einrichtungen. Man begreift, daß es sich um die Drehbühne handelt — man begreift es aus dem Grunde, weil von einem Theater Max Reinhardts die Rede ist. Denn die Drehbühne ist das Wahrzeichen dieses Theaterleiters. Wo Max Reinhardt sich niederläßt, pflanzt er die Drehbühne auf.

Es zeigt sich nun bei den Kammerspielen, von welcher Bedeutung für die moderne Produktion die Drehbühne ist. Früher galt es als eine der Hauptaufgaben des Dramatikers, den organischen Zusammenhang zwischen den Ereignissen seines Dramas herzustellen, die einzelnen Teile, die Szenen, zu einem höheren Ganzen, einem Akt, zu vereinen. Gewisse moderne Dramatiker aber haben diese Aufgabe nur sehr unzureichend oder auch gar nicht zu lösen vermocht. Von der dramatischen Technik verstehen die meisten unter den modernen deutschen Bühnenschriftstellern überhaupt sehr wenig. Infolgedessen

haben sie die Verachtung der Technik zum Grundsatz erhoben. Dadurch, daß ein Stück gegen alle dramaturgischen Regeln verstößt, wird es überhaupt erst zum wahrhaft modernen.

Bei der Aufführung freilich stellt es sich stets heraus, daß die technischen Mängel der Stücke ihre Wirkung beeinträchtigen. Auch diesem Übelstand hat Max Reinhardt abgeholfen. Der Dramatiker, der das Glück hat, in den Kammerspielen aufgeführt zu werden, bedarf keiner Technik mehr. Wie die Dekorationen und Kostüme, so liefert das Theater auch die Technik. Der Autor braucht nur eine Reihe von Szenen hinzuzuschreiben — so zusammenhanglos, wie es ihm beliebt. Max Reinhardt übernimmt die Szenenreihe und bringt nur seine Drehbühne in Schwung. Und nun geschieht das Wunderbare: die Zusammenhänge, die der Autor zu schaffen nicht vermocht hat, stellt die Drehbühne her. Der Wechsel des Schauplatzes vollzieht sich rapid, die einzelnen Auftritte rücken nahe aneinander, und die Bühne macht, indem sie sich dreht und wieder dreht — „Eins, zwei, drei, meine Herrschaften! Geschwindigkeit ist keine Hexerei!" — aus einer Anzahl unzusammenhängender Szenen ein Drama.

Aus einer solchen Anzahl unzusammenhängender Szenen setzt sich Frank Wedekinds Kindertragödie „Frühlings Erwachen" zusammen. Vor zehn, fünfzehn Jahren, ehe noch die „neue Richtung" ihre Segnungen verbreitete, hätte jeder Theaterleiter die Zumutung, ein solches Werk zur Aufführung zu bringen, mit Hohngelächter zurückgewiesen. Man kann sich nichts Bühnenunmöglicheres denken. Das Stück besteht aus neunzehn Szenen, von denen jede auf einem besonderen Schauplatz sich abspielt. Nicht einmal die einzelnen Szenen sind dramatisch gebaut. Zumeist sind sie nichts als Gespräche. Die erste Szene dauert etwa drei Minuten. Das dramatische Ereignis, das sie bringt, ist, daß die Tochter der Mutter

sagt, sie möchte lange Kleider tragen. In der zweiten Szene sieht man zwei Jungen im Grase liegen und sich über ihre ersten erotischen Empfindungen unterhalten. In der dritten Szene reden drei kleine Mädchen viele kleine Unanständigkeiten. In der vierten Szene kann man einen echt Wedekindschen Aktschluß bewundern. Nachdem die Schulbuben sich unterhalten haben, treten zwei Lehrer auf. Der eine sagt: „Mir unbegreiflich, verehrter Herr Kollega, wie sich der beste meiner Schüler gerade zum allerschlechtesten so hingezogen fühlen kann.“ Der zweite erwidert: „Mir auch, verehrter Herr Kollega.“ Nach diesen Worten von zündender dramatischer Wirkung fällt der Vorhang. —

Es gibt eine Szene, für die eigens eine Dekoration aufgebaut werden muß, die einen „Garten im Morgensonnenglanz“ darstellt, damit ein kleines Mädchen einen Monolog von elf Zeilen sprechen kann. Ja, eine ganze Szene besteht aus nichts anderem, als daraus, daß eine Frau einen Brief schreibt. Das Schreiben eines Briefes kann unter Umständen eine dramatisch bewegte Handlung sein. Man erinnert sich an die Szene in „Kabale und Liebe“, in der Wurm der Luise den Brief diktiert; oder an das Briefduett aus „Figaros Hochzeit“. Hier ist es anders. Ein Dekorationswechsel hat sich vollzogen. Frau Gabor sitzt am Tische, schreibt einen Brief und beginnt: „Lieber Herr Stiefel!“ Das soll nicht etwa ein Witz sein, sondern es ist Ernst, tragischer Ernst. Stiefel ist der Name, den Wedekind für den Helden seiner Tragödie gewählt hat. Jeder andere Autor würde ausgelacht werden, wenn er eine ernste Szene mit den Worten „Lieber Herr Stiefel“ beginnen ließe. Wedekind ist dieser Gefahr nicht ausgesetzt. In allem, was er tut, vermutet der Snobismus eine besondere künstlerische Absicht. Bei Frank Wedekind hat, so glaubt man,

jeder Stiefel einen tiefen Sinn. Frau Gabor also sagt und schreibt: „Lieber Herr Stiefel!" Dann sagt und schreibt sie den Brief, hierauf sagt und schreibt sie die Unterschrift Fanny G. Und das ist dann wieder ein Aktschluß, und der Vorhang fällt, und die Dekoration wird abermals geändert.

„Frühlings Erwachen" ist also als dramatisches Werk völlig unzureichend. Das Stück genügt nicht einmal primitiven dramatischen Anforderungen. Dasselbe gilt freilich auch von den meisten anderen dramatischen Werken Frank Wedekinds. Es ist nun eine der seltsamsten Verirrungen der literarischen Kreise, daß sie als bedeutende Dramatiker einen Autor verehren, der niemals noch ein wirkliches Drama zustande gebracht hat, — daß sie als die „Hoffnung des deutschen Dramas" einen Bühnenschriftsteller preisen, dem vielleicht hie und da einmal eine Szene gelungen ist, der aber in der Regel weder fähig ist, eine Szene, noch gar einen Akt zu bauen, der weder einen Dialog zu schreiben, noch eine Gestalt (mit einziger Ausnahme vielleicht des Kammersängers und der Lulu im „Erdgeist") zum Bühnenleben zu erwecken vermag. Wenn man diesen Wedekind-Kultus mit ansieht, muß man dem bedeutenden deutschen Kritiker recht geben, der konstatiert hat, daß der Kunstanarchismus unserer Zeit, daß der Auflösungsprozeß des Theaters nunmehr beim äußersten Symptom angelangt ist, nämlich bei der Anbetung des Dilettantismus.

Die dramatischen Mängel von „Frühlings Erwachen" sind allerdings so groß, springen dermaßen in die Augen, daß sogar die Anhänger Wedekinds sie zugeben. Trotzdem wurde nach der Première von nicht wenigen Kritikern die Aufführung des Stückes als eine verdienstliche Tat gerühmt, und das Kammerspielhaus wurde ein „dramaturgisches Laboratorium" genannt, in dem allerlei für die dramatische Kunst nützliche Experimente gemacht werden können, welche auf den großen

Bühnen nicht möglich sind. Dagegen muß nun aber doch mit aller Entschiedenheit protestiert werden. Es gibt nur ein einziges, für die dramatische Kunst nützliches Experiment: die Aufführung eines guten Stückes. Alles übrige Herumexperimentieren ist zwecklos. Stücke, die auf der Bühne nicht wirken, gehören nicht auf die Bühne. Wenn man trotzdem auch solche Stücke aufführt, so stiftet man nicht Nutzen, sondern Schaden. Man schädigt die dramatische Kunst, indem man die Autoren der Mühe überhebt, ihr Metier zu lernen. Und es ist nur wieder ein neues Zeichen für den Verfall der dramatischen Kunst in unserer Zeit, wenn man, statt von den Autoren zu verlangen, daß sie bühnenmögliche Stücke schreiben, ihre bühnenunmöglichen Stücke zur Darstellung bringt und sogar eigene Theater baut, die so eingerichtet sind, daß auch das Unaufführbare noch aufgeführt werden kann.

Die Wedekind-Verehrer geben, wie gesagt, die dramatischen Unzulänglichkeiten von „Frühlings Erwachen" preis. Allein sie erklären, daß das Stück verdient habe, aufgeführt zu werden um seines Inhalts, seines dichterischen Wertes willen.

Welches also ist der Inhalt des Stückes? Es behandelt das Erwachen des Geschlechtstriebes bei den Kindern. Das ist ein gewagter, ein unerhört gewagter Stoff. Aber man wird dem Dichter gewiß gern das Recht zugestehen, auch den gewagtesten Stoff zu behandeln, sofern er ihm eine poetische Seite abzugewinnen vermag. Poesie liegt schließlich in allen Dingen, in allen Vorgängen. Es braucht nur ein Dichterauge zu kommen, um sie zu sehen, ein Dichterherz, um sie zu fühlen. Die Dichter haben uns empfinden gelehrt, wie poetisch es ist, wenn der Frühling erwacht, wenn in der Erde, machtvoll und geheimnisvoll, die schaffenden Kräfte der Natur sich regen, um neues Leben hervorzubringen. Es könnte

gewiß auch einem Dichter gelingen, unser Herz zu bewegen, indem er uns zeigt, daß die ersten Regungen der schaffenden Naturkräfte in unserem eigenen Organismus gleichfalls ihre Poesie haben, daß es nicht nur in der Erde, sondern auch im Menschen ein Erwachen des Frühlings gibt.

Folgendermaßen stellt nun Wedekind die Poesie des erwachenden Menschenfrühlings dar: Zwei Knaben legen sich gegenseitig die Frage vor, ob sie bereits „männliche Regungen" verspürt haben. Ein Mädchen will das Storchenmärchen nicht glauben und bringt in ihre Mutter, ihr über die Art, wie die Kinder in die Welt kommen, die Wahrheit zu sagen. Dasselbe Mädchen klettert einem Knaben auf den Heuboden nach und wird dort von ihm verführt. Dasselbe Mädchen liegt in seinem Bett, da die Folgen des Fehltrittes sich bemerkbar machen; am Schluß der Szene wird die Ankunft einer Frau gemeldet, welche diese Folgen beseitigen soll. Diese Szenen waren auf dem Theater zu sehen; mit einem alle Einzelheiten liebevoll ausmalenden Realismus wurden namentlich die Heubodenvorgänge dargestellt. Unter diesen Umständen ist es nicht zu verstehen, warum man die folgenden Szenen nicht aufgeführt hat, die Wedekinds „Tragödie" gleichfalls enthält: Ein Mädchen veranlaßt aus sadistischem Gelüste einen Knaben, sie durchzuprügeln. Ein Knabe nimmt in einem Monologe Abschied von der Photographie des Bildes einer Venus, welche die heimliche Geliebte seiner Träume gewesen ist. Zwei Knaben gestehen sich ihre Liebe und küssen sich.

So stellt sich, im Spiegel von Frank Wedekinds Dichterseele gesehen, das Erwachen des Menschenfrühlings dar. Er wollte schildern, wie die heranwachsende Jugend die ersten Regungen der großen Naturkraft empfindet — und herausgekommen ist eine Vorführung aller nur erdenklichen Jugendsünden, eine dramatisierte Psychopathia sexualis des Kindes-

alters. Für Frank Wedekind ist Frühlings Erwachen nichts als Buhlschaft, Selbstbefleckung, Knabenliebe, Sadismus, — für ihn ist Frühlings Erwachen das Erwachen des Kindes zur Perversität. Und das ist nun der Inhalt eines Werkes, dessen Poesie bewundert, ja dessen Keuschheit sogar gerühmt wird! Durfte das Stück schon seiner dramatischen Unmöglichkeit wegen nicht aufgeführt werden, so mußte es tausendmal mehr noch seines Inhaltes wegen von der Bühne ausgeschlossen bleiben. Ist das Publikum so eingeschüchtert durch den Terrorismus einer dreisten und lärmenden Clique, daß es sich widerspruchslos eine solche Aufführung bieten läßt? Oder ist wirklich — was man doch kaum glauben kann — durch den modernen Theatertrieb der Geschmack so in die Irre geleitet, das Gefühl so abgestumpft, daß niemand empfindet, wie abstoßend diese fortwährenden Perversitätsschauspiele sind, — daß niemand empfindet, wie über alle Maßen widerwärtig, wie peinlich, wie unerträglich es ist, wenn auf der Bühne nun gar perverse Kinder zur Schau gestellt werden?

Frank Wedekinds Darstellung ist nicht nur abstoßend, sie ist auch unwahr. Gewiß, die Kinder können nicht lediglich als die goldigen Englein betrachtet werden, als die sie in den Weihnachtsbüchern erscheinen. Gewiß, die Kinder tragen als werdende Menschen in sich bereits die Keime von allem, was nun einmal in der menschlichen Natur sich findet, auch die Keime von Ausschweifung und Perversität. Nur ist die Perversität, die doch glücklicherweise bei den Erwachsenen nicht die Regel bildet (was man allerdings bezweifeln könnte, wenn man seine Menschenkenntnis lediglich aus gewissen modernen Stücken bezöge), eine Ausnahme, eine Abnormität auch bei den Kindern. Wenn ferner die Kinder die Keime zu den Lastern in sich tragen, so keimen in ihnen auch die Tugenden.

Es ist freilich zweifellos, daß mit den Anfängen des Geschlechtstriebes im Leben des Kindes eine kritische Zeit beginnt — daß das Kind Gefahr läuft, auf Abwege zu geraten, indem es den Einwirkungen einer Naturkraft folgt, die es sich selbst nicht zu deuten vermag. Seit Kinder erzogen werden, hat dieses Problem die Pädagogen beschäftigt. Aber die Natur, die in ihrer Weisheit so oft mit der Gefahr zugleich das Mittel gegen die Gefahr ins Leben ruft, hilft selbst, dieses Problem zu lösen, indem sie es fügt, daß mit den erotischen Instinkten zugleich auch die moralischen erwachen. Machtvoll durchfluten den jugendlichen Organismus die ersten Wallungen der Sinne. Aber mit gleicher Macht regen sich auch im Kinde bereits die ersten sittlichen Empfindungen, die darauf gerichtet sind, den ungestümen Trieb einzudämmen und seine unheilvollen Wirkungen zu hindern. Freilich sind diese moralischen Hemmungen manchmal nicht stark genug — wie sie es ja auch bei den Erwachsenen manchmal nicht sind — und es gibt ausschweifende, es gibt perverse Kinder. In den weitaus meisten Fällen aber wird, wie bei den Erwachsenen, so auch bei den Kindern, die sinnliche Begierde von der Moral in Schranken gehalten; und kindliche Keuschheit, kindliche Reinheit sind kein leerer Wahn, mag Wedekind noch soviel schlechte Stücke über die sexuellen Verirrungen der Kinder schreiben. Nicht die Verirrungen der Kinder beweist er durch seine „Tragödie", sondern diejenigen seines eigenen Geistes, der überall nur Verzerrung, Abnormität, Perversität sieht und der sich selbst Kinder nicht vorstellen kann, ohne sie sich in Situationen natürlicher oder widernatürlicher Unzucht zu denken.

Unwahr ist in dem Stück nicht nur die Darstellung kindlicher Erotik, unwahr sind die Gestalten der Kinder überhaupt. Namentlich ihre Reden stehen zumeist in einem krassen Gegensatze zur Wirklichkeit. Die Personen in den Dramen

Wedekinds bedienen sich ja in der Regel einer Sprache, der jedes Leben fehlt, einer Sprache, die aus „Büchern und Papier“ stammt, einer Sprache, die niemals Menschen gesprochen haben. Besonders komisch, unfreiwillig komisch wirkt es, wenn in „Frühlings Erwachen“ die Kinder sich so ungemein literarischer Wendungen befleißen. Sie geben Sätze von sich wie die folgenden: „Ich glaube, das ist eine Charybdis, in die jeder stürzt, der sich aus der Scylla religiösen Irrwahns emporgerungen.“ Oder: „Ich durchkoste Zug für Zug die geheimnisvollen Schauer der Loslösung.“ Oder: „Der Kelch ging vorüber, wenngleich mir auch heute noch seine Aureole aus der Ferne entgegenleuchtet, daß ich Tag und Nacht den Blick nicht zu heben wage.“ In dieser Weise pflegen, nach der Vorstellung Wedekinds, der sich berufen fühlt, ein Kinderdrama zu schreiben, Gymnasiasten von dreizehn und vierzehn Jahren sich auszudrücken!

Unwahr sind ferner die Gestalten der Erwachsenen. Freilich sollen sie, nach der Absicht des Autors, zumeist Karikaturen sein. In diesen Karikaturen nun lernt man den Humor Frank Wedekinds kennen. Er findet es ungemein humorvoll, wenn in einer Lehrerkonferenz, vor der ein Schüler als Angeklagter erscheint, die Lehrer sich in Gegenwart des Schülers die erotischen Schmutzereien vorwerfen, die sie als Kinder begangen haben. Und er hat den überaus humoristischen Einfall, das Begräbnis eines Schülers, der sich erschossen hat, zu einer Farce zu gestalten. Die Lehrer und der Pastor schwätzen ungereimtes Zeug. Und am offenen Grabe seines Sohnes ruft der Vater aus: „Der Junge war nicht von mir!“

Es ist eine alte Erfahrung, daß Humorlosigkeit, wenn sie sich mit aller Gewalt zwingen will, humoristisch zu sein, in Roheit und Geschmacklosigkeit verfällt. Man würde also

aus den obigen und aus ähnlichen Stellen mit Sicherheit auf die Humorlosigkeit des Autors schließen, — wüßte man eben nicht durch die literarischen Kreise, daß Frank Wedekind nicht nur ein großer Dichter ist, sondern auch ein großer Humorist.

Die Moral von „Frühlings Erwachen“ — das Stück hat nämlich, so unwahrscheinlich das klingt, eine Moral — ist diese: Wenn die ersten Regungen des Geschlechtstriebes zu einer schweren Krisis für die Kinder werden, so trägt die Schuld daran vor allem eine verkehrte Erziehung, die, indem sie das Natürliche für schimpflich erklärt, geheime Verfehlungen eher befördert, als verhindert. Diese Ansicht hat sicherlich ihre Berechtigung; und man muß Wedekind namentlich zustimmen, wenn er die Schule bekämpft, soweit sie noch an dem Grundsatz festhält, daß der Schüler unsittlich sei, der sich mit Fragen aus dem Gebiet des Sexuallebens beschäftigt, — unsittlich selbst in dem Falle, wo ihn ernster Wissens- und Wahrheitsdrang zu dieser Beschäftigung veranlaßt. Wedekind tritt ferner mit Recht dafür ein, daß die Eltern in der kritischen Zeit ihre Kinder aufklären sollen über das, was mit ihnen vorgeht. Gewiß schützt man das Kind am sichersten, wenn man es nicht sich selbst überläßt, wenn man ihm Beistand gewährt, wenn man, statt sich auf autoritäre Befehle und Verbote zu beschränken, seine Einsicht zu Hilfe ruft, wenn man ihm die Natur entschleiert und ihm dadurch die Möglichkeit gewährt, mit eigenen Augen die Gefahren zu erkennen, von denen es bedroht ist. Es kommt dazu, daß die Erziehung sich auf die Wahrheit gründen soll und daß eine Lüge des Erziehers, welche das Kind vor dem sittlichen Schaden bewahren will, den es durch die Erkenntnis der sexuellen Vorgänge erleiden könnte, für die kindliche Moral weit gefährlicher sein kann als jene angeblich so gefährliche Erkenntnis.

Doch ist es jedenfalls unzulässig, eine allgemein gültige Regel aufzustellen, wie es Frank Wedekind mit seinem Stücke zu beabsichtigen scheint. Im einzelnen Falle wird es immer von der Art der Kinder, von der Art der Eltern abhängen, ob das aufklärende Verfahren nützlich, ob es überhaupt möglich ist. Man darf auch nicht vergessen, daß die Frage, wie Eltern zu ihren Kindern über sexuelle Dinge reden sollen, nicht lediglich unter dem Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit entschieden werden kann, daß vielmehr hier Empfindungen mitsprechen, Empfindungen der Kinder wie der Eltern, Empfindungen der delikatesten und subtilsten Art. Diese Empfindungen werden stets den Ausschlag geben. Und schließlich ist für das Wohl des Kindes immer noch am besten gesorgt, wenn die Lösung einer Erziehungsfrage dem Empfinden der Eltern, dem Empfinden der Mutter überlassen bleibt.

Die Ideen, die Wedekind in seinem Stücke vertritt, verdienen Billigung. Nur sind es nicht seine eigenen Ideen. Daß die Eltern ihre Kinder selbst in die Geheimnisse des menschlichen Werdens einweihen sollen, ist eine alte Forderung freidenkender Pädagogen. Wedekind hat zu ihrer Begründung nicht ein neues Wort, nicht einen originellen Gedanken beigetragen. Was er darüber zu sagen weiß, ist flach und unbedeutend.

Freilich soll ja die Begründung, die er sich zur Aufgabe gemacht hat, vor allem aus den Vorgängen des Dramas sich ergeben. Er meint die Notwendigkeit der Aufklärung der Kinder durch die Eltern nachzuweisen, indem er zeigt, wie Wendla, die von ihrer Mutter im Glauben an den Storch aufgezogen wird, sich von Melchior auf dem Heuboden verführen läßt. In Wirklichkeit beweist er damit gar nichts. Denn Wendla erscheint in dem Wedekindschen Stücke als ein so durch und durch verdorbenes Frauenzimmerchen, daß man

unbedingt annehmen muß, sie wäre, auch wenn sie von ihrer Mutter die volle Wahrheit erfahren hätte, dem Melchior auf den Heuboden nachgeklettert. Das liegt so in ihrem Wesen als Wedekindsche „Frauengestalt". Und wenn Frank Wedekind daher für die Perversität des kleinen Mädchens den Klapperstorch verantwortlich macht, so begeht er damit ein Unrecht, gegen das dieser ehrenwerte Vogel nicht nachdrücklich genug in Schutz genommen werden kann.

„Das gerettete Venedig."

Von Hugo von Hofmannsthal.

Im Jahre 1618 wurde in Venedig eine Verschwörung gegen die Republik entdeckt. Was es mit dieser Verschwörung für eine Bewandtnis hatte, ist bis auf den heutigen Tag nicht klar geworden, und die Historiker streiten namentlich darüber, ob wirklich der spanische Vizekönig von Neapel, der Herzog von Ossuna, das Komplott angezettelt hat, um die Selbständigkeit der Republik zu vernichten und Venedig, gleich Mailand und Neapel, in die Gewalt Spaniens zu bringen; oder ob nicht die venezianische Regierung mit dem Herzog, der eine Zeitlang den ehrgeizigen Plan verfolgte, sich von Spanien loszusagen und zum König von Neapel zu erklären, ein geheimes Einverständnis unterhalten hat; ob nicht die Verschwörung nur ein Deckmantel gewesen ist für die dunklen Machenschaften, die zwischen Venedig und Neapel spielten; und ob nicht der Rat der Zehn die Verschwörung erst dann „entdeckt" hat, als der Sturz des Herzogs von Ossuna in sicherer Aussicht stand und Venedig es für angemessen hielt, Mitwisser kompromittierender Pläne aus der Welt zu schaffen.

Tatsache ist nur so viel, daß an einem Morgen im Mai 1618 auf den Galgen des Markusplatzes eine ganze Anzahl von fremden Männern hing, daß in den folgenden Nächten viele Leute in den Kanälen ertränkt wurden, und daß fünf Monate später der Doge, begleitet von dem gesamten Adel, sich

in feierlicher Prozession nach der Markuskirche begab, wo ein Dankgottesdienst abgehalten wurde für Errettung des Staates aus großer Gefahr. Mehr ist aus „offizieller Quelle" den Zeitgenossen nicht bekannt geworden. Die venezianischen Behörden, für welche die Geheimhaltung ihrer Akte die oberste Staatsmaxime war, würden nicht begriffen haben, wie man einen Staat regieren solle, wenn man immer gleich die Angabe von Gründen schuldig sei, falls man einmal ein paar hundert Menschen habe umbringen lassen. Die einzige Publikation des Rates der Zehn in dieser Angelegenheit bildeten die Gehenkten auf dem Markusplatze.

Was die Zeitgenossen sich über diese geheimnisvolle Verschwörung erzählten, hat der Abbé de St. Réal — derselbe, dem Schiller den Don Carlos-Stoff entnommen hat, — zu einer aufregenden und rührsamen Geschichte verarbeitet, in deren Titel die Verschwörung nach dem damaligen spanischen Gesandten in Venedig benannt ist: „Historie de la Conjuration du Marquis de Badamar." Thomas Otway, ein unglücklicher junger Dichter der nachshakespearischen Zeit, dessen Leben an der Flamme der Leidenschaft allzu rasch verbrannt ist, der nach rauschenden Theatererfolgen ins Elend geraten und der an einem Brot gestorben ist, das er in seinem Hunger mit übergroßer Gier verschlungen hatte, — Otway also hat aus der Geschichte des französischen Abbé ein englisches Trauerspiel gemacht. Es ist ein echtes und rechtes Verschwörerstück, in dem vermummte Männer an heimlichen Orten zusammenkommen, um schreckliche Pläne zu schmieden, und in dem kein Akt vorübergeht, ohne daß Dolche gezückt werden.

Die Personen, die auftreten, sind, bis auf die weibliche Hauptfigur, alle historisch. Der Kapitän Pierre, der auf der venezianischen Flotte ruhmreich gefochten hat und der erbittert ist über die Undankbarkeit der Republik, die

ihn mit Schimpf und Schande davongejagt hat, weil er sich nicht gefallen lassen wollte, daß ein alter Senator ihm seine Geliebte raubte, hat die Verschwörung angezettelt. Andere, die auch Gründe haben, die venezianische Regierung zu hassen, haben sich mit ihm zusammengetan. Die Führer des Komplotts haben sich den Beistand der holländischen Soldtruppen gesichert, welche entlassen, aber aus Venedig noch nicht entfernt worden sind. An einem bestimmten Tage sollen die Soldaten über die Stadt herfallen und plündern, brennen, morden. Die Verschworenen selbst sollen den Dogen und die Senatoren töten. Dann soll auf dem Markusturm die spanische Flagge gehißt werden, und spanische Truppen, die sich zu Lande und zur See in der Nähe bereithalten, sollen in Venedig einrücken.

Die Vorbereitungen sind fast beendet. Da findet Pierre eines Tages seinen Freund Jaffier wieder, den er seit Jahren nicht gesehen hat. Jaffier hat die Liebe der Belvidera, der Tochter des Senators Priuli, errungen, welche mit ihm aus dem Hause ihres Vaters geflohen ist, der sich der Verbindung der Liebenden widersetzt hat. Jaffier und Belvidera leben in bitterster Not. Pierre braucht daher keine große Überredungskunst aufzuwenden, um Jaffier dahin zu bringen, daß er an der Verschwörung teilnimmt. Unklar bleibt nur, welches Interesse Pierre eigentlich daran hat, daß Jaffier sich den Verschworenen anschließt, die zahlreich genug sind und keines neuen Mannes mehr bedürfen. Immerhin: Pierre führt Jaffier in die Versammlung der Verschworenen ein, die ihn mit dem größten Mißtrauen aufnehmen. Um ihnen ein Unterpfand seiner Treue zu geben, bringt Jaffier seine geliebte Belvidera herbei. Wenn er unzuverlässig befunden wird, soll sie sterben.

Der alte Renault, eines der Häupter der Verschwörung,

gibt Belvidera Unterkunft in seinem Hause. Aber der lüsterne Greis nähert sich der schutzlosen Frau, die er behüten soll, mit Liebesanträgen. Belvidera flüchtet sich zu Jaffier, welcher in seiner Empörung nun selbst zum Verräter an den Verschworenen wird, die sein Vertrauen so schmählich verraten haben. Er enthüllt das Komplott dem Senat, der ihm aber vorher schwören muß, daß er das Leben der Verschworenen und namentlich dasjenige Pierres schonen wird. Der Senat jedoch ist nicht verlegen um einen macchiavellistischen Vorwand zum Bruche seines Schwures. Alle werden hingerichtet. Zuletzt wird auch Pierre zum Schaffot auf den Markusplatz geführt; aber Jaffier leistet ihm den letzten Freundschaftsdienst, um den er bittet, und rettet Pierre vor dem Henker, indem er ihn erdolcht. Mit demselben Dolche tötet dann Jaffier sich selbst, und Belvidera stirbt vor Kummer an der Leiche des Geliebten.

Otways Tragöde „Venice Preserved“ hat das Londoner Publikum sehr ergriffen. Walter Scott hat gesagt, daß über das Herzeleid von Belvidera und Monimia (einer anderen Heldin Otways) wahrscheinlich mehr Tränen vergossen worden seien, als über Julia und Desdemona. Trotzdem ist nicht einzusehen, welche Notwendigkeit bestanden hat, dieses Stück heute wieder zum Leben zu erwecken. Uns hat die alte Tragödie wenig mehr zu sagen. Die Gabe, die Shakespeare Unsterblichkeit verliehen hat, die herrliche Dichtergabe, seinen Gestalten das Gepräge des Ewig-Menschlichen zu verleihen, so daß sie heute noch leben wie einst und immer leben werden, diese Gabe ist Otway versagt gewesen. Wohl besaß er im hohen Maße jenes rein dramatische, jenes spezifisch theatralische Talent, das die Heutigen so verächtlich „die Mache“ nennen. Seine Tragödie ist handlungsreich, spannend, bühnenwirksam. Sie vermag gewiß auch heute noch die Nerven

zu erregen, doch die Herzen bleiben unbewegt. Nur die Belvidera ist eine liebliche und rührende Frauengestalt, die aber — trotz Walter Scott — mit den Frauen Shakespeares nicht in einem Atem zu nennen ist.

Sonst sind die Personen des Dramas nicht genug Menschen, als daß wir einen tieferen Anteil an ihnen nehmen könnten. Figuren, die eine Staatsaktion auf der Bühne vorführen, — nichts weiter. Und das Stück ist auch wirklich nur eine Staatsaktion im allerengsten Sinne. Das Schicksal eines Staates, der Republik Venedig, steht im Mittelpunkt aller Ereignisse des Dramas. Ein so großes historisches Interesse wir der Republik Venedig auch entgegenbringen, dramatisches Interesse könnte der Kampf gegen diesen Staat in uns heute nur dann noch erwecken, wenn er beherrscht würde von großen Ideen, die jetzt wie vormals Geltung haben. Da jedoch diese Ideen, da alle Beziehungen vom besonderen Fall zum allgemeinen fehlen, so kann uns, mögen auch Ströme von Blut und Tränen auf der Bühne fließen, ein Trauerspiel nicht erschüttern, das sich um die für uns sehr gleichgültige Frage bewegt, ob die Republik Venedig gerettet werden wird oder nicht.

Hugo von Hofmannsthal hat sich nun gedrängt gefühlt, dieses alte Stück zu bearbeiten. Eine solche Bearbeitung würde ihre Rechtfertigung darin finden, daß der moderne Dichter es verstanden hätte, alles das dem Drama hinzuzufügen, was der alte Dichter schuldig geblieben ist. Das Resultat der Bearbeitungstätigkeit, die Hofmannsthal dem Trauerspiel hat angedeihen lassen, ist dieses: daß er zwar dem Stücke nicht diejenigen Eigenschaften verliehen hat, die es vermissen läßt, daß er ihm aber diejenigen Eigenschaften dramatischer, theatralischer Natur genommen hat, durch die es allein sich auszeichnet.

Hofmannsthal hatte zuerst die Aufgabe, die Verschwörungsgeschichte in eine höhere Sphäre zu heben. Er hätte in der deutschen Literatur ein Beispiel dafür finden können, wie man eine alte Verschwörung auch modernen Menschen nahebringt. Die Tatsache an sich, daß die schweizerischen Eidgenossen einmal in ferner Zeit gegen die österreichische Herrschaft konspiriert haben, ist uns ebenso gleichgültig, wie das Komplott des Kapitäns Pierre gegen die Republik Venedig. Weil jedoch ein Dichter die schweizerische Verschwörung zu einem Kampfe für Freiheit und Menschenrechte erhoben hat, ist sie ein Drama von unvergänglicher Bedeutung geworden. Und auch der Verschwörung gegen Venedig hätte ein Dichter Bedeutung verleihen können, wenn er sie als einen Kampf für Freiheit und Menschenrechte geschildert hätte. Hofmannsthal hat nicht vermocht, sich zu dieser Höhe aufzuschwingen. Und wahrscheinlich ist ihm niemals auch nur der Gedanke gekommen, einen solchen Aufschwung zu versuchen. Freiheit und Menschenrechte! Das ist nicht dekadent und nicht pervers genug, um einen modernen Ästheten zu interessieren.

Hofmannsthal hatte die weitere Aufgabe, die Figuren des Otwayschen Dramas zu vollen, echten Menschen auszugestalten. Auch dazu ist er nicht fähig gewesen. Im Gegenteil: Die Belvidera, die bei Otway einen so rührenden Ausdruck hat, der ihr wirkliches Leben verleiht, hat bei Hofmannsthal viel von diesem Ausdruck verloren. Und während sie bei Otway im Mittelpunkt der Tragödie steht, läßt Hofmannsthal sie zurücktreten und stellt den Jaffier in den Vordergrund. Eine Frau, wie Belvidera — große Empfindung, echte Weiblichkeit — damit weiß Hofmannsthal nicht viel anzufangen. Aber ein Mann ohne Männlichkeit, wie Jaffier, ein haltloser Schwächling, ein Degenerierter — das ist ein Held nach dem Herzen eines Dichters der neuesten Art.

Otway, der treffliche Theaterkenner, hat genau gewußt, wie sehr die Unklarheit und Unstetigkeit solcher Naturen ihre Bühnenwirkung beeinträchtigt. Ein Mann, der nicht weiß, was er will, ist nun einmal nicht dramatisch. Otway hat es sich daher angelegen sein lassen, die Schwankungen dieses Mannes, der an einer Verschwörung gegen die Regierung teilnimmt, um sich schließlich mit der Regierung gegen die Verschworenen zu verschwören, durch ein starkes Motiv zu erklären: durch den Zorn über den Treubruch, den einer der Verschwörer begeht, indem er die ihm anvertraute Geliebte Jaffiers zu verführen sucht. Otway hat aus guten Gründen lediglich das eine Motiv hervortreten lassen. Denn nur durch diese Vereinfachung gewinnt der Charakter des Jaffier die Klarheit, die ihn bühnenmöglich macht.

Diese Bühnenmöglichkeit hat Hofmannsthal beseitigt, indem er mit Eifer sich bemüht hat, den Charakter des Jaffier zu komplizieren. Kein Theaterpublikum kann sich mehr in dem verworrenen seelischen Bilde zurechtfinden, das Hofmannsthal zustande gebracht hat. Man weiß überhaupt nicht mehr recht, aus welchem Grunde Jaffier den Verrat an den Verschworenen begeht. Allerdings, er ist entrüstet über die seiner treuen Belvidera angetane Schmach. Aber es scheint, als sei nicht die Entrüstung der eigentliche Grund des Verrats, sondern vielmehr die Feigheit. Durch diesen Zug der Feigheit, den Hofmannsthal hinzuerfunden hat, wird die an sich schon antipathische Figur des Jaffier vollends widerwärtig. Jaffier verrät aus Angst, verraten zu werden. Er hat seine Nerven nicht mehr in der Gewalt, die ins Zittern geraten, wenn draußen vor dem Fenster ein Tisch umfällt. Mit einem solchen Jaffier als Hauptperson ist „Das gerettete Venedig“ weniger eine Tragödie als vielmehr ein Fall schwerer venezianischer Neurasthenie aus dem sieb-

zehnten Jahrhundert. Die Darstellung im Lessing-Theater, wo die Erstaufführung von Hofmannsthals Drama stattfand, ließ diesen Eindruck noch besonders hervortreten. Bassermanns neurasthenischer Venezianer war ein würdiges Seitenstück zur hysterischen Elektra der Frau Eysoldt. Und daß es gegenwärtig möglich ist, den Helden und die Heldin einer Tragödie so zu spielen, zeigt, wie heute zugleich mit der dramatischen Dichtung auch die darstellende Kunst auf seltsame Abwege geraten ist.

Die Bühnenwirksamkeit des Stückes von Otway beruht auf seiner Kürze, auf der Raschheit der dramatischen Entwicklung. Die Handlung stürmt vorwärts, und Schlag auf Schlag folgen die Ereignisse. Hofmannsthal hat auch hier die Bühnenwirksamkeit zerstört, indem er alles aufgeboten hat, um die Handlung zu retardieren. Es ist ihm auch weit weniger darum zu tun, daß die Personen seines Stückes handeln, als darum, daß sie sprechen. Und daran lassen sie es nun wahrhaftig nicht fehlen. In endlosem Strome ergießt sich ihr Wortschwall. Sie erzählen sich ihre Stimmungen, ihre Träume; sie schwelgen in Vergleichen, in Bildern, in Visionen (namentlich in Mord- und Hinrichtungsvisionen: der sadistische Zug, das Behagen an Blut und Greueln tritt noch stärker hervor, wie in der „Elektra", und es scheint wirklich, als erachte dieser Dichter die Perversität für ein Element der Poesie). Sie deklamieren und perorieren. Es ist wie eine Verschwörung, um Venedig totzureden. Selbst der arme Kapitän Pierre muß im letzten Akt, wo die Katastrophe hereinbricht, von dem Offizier, der ausgesandt ist, um das Todesurteil an ihm zu vollstrecken, einen langen Schlachtbericht anhören. Dann erst (Hofmannsthal hat den Schluß geändert) bekommt er eine Pistole und darf sich erschießen.

Allerdings bewundern die Hofmannsthal-Verehrer vor

allem seine „schöne Sprache". Aber gesetzt auch, sie sei wirklich schön: eine Sprache, die in einem Drama fortwährend die Handlung verzögert, statt sie zu befördern, ist doch jedenfalls nicht dramatisch. Die Redseligkeit der Personen des Trauerspiels von Hofmannsthal bringt es mit sich, daß dieses etwa doppelt so lang geworden ist, als dasjenige von Otway. Trotz großer Streichungen dauerte die Premiere im Lessing-Theater von 7 bis nach $^1/_2$11 Uhr; und man hätte sich höchstwahrscheinlich an diesem Abend weniger gelangweilt, wenn die Tragödie von Otway in ihrer ursprünglichen Gestalt aufgeführt worden wäre, befreit von dem Ballast der „schönen Sprache" des Bearbeiters.

Die „schöne Sprache"! Niemand wird leugnen wollen, daß es auch in dem neuen Drama Hofmannsthals Verse von einem eigenen Klangreiz gibt, und daß seine Diktion manchmal ein glänzendes Kolorit hat. Namentlich in einigen Schilderungen ist das alte Venedig mit prächtigen Farben gemalt. Und doch kann man an der Sprachkunst Hofmannsthals keine rechte Freude haben. Es hat andere Virtuosen des Wortes gegeben, bei denen mit dieser Virtuosität dichterische Größe verbunden war, bei denen echtes poetisches Empfinden sich in einem Stil von erlesener Pracht ausdrückte: so Barbey d'Aurevilly in Frankreich, Oskar Wilde in England. Bei Hofmannsthal mangelt die dichterische Größe; und die Sprachkunst dient weniger dazu, poetisches Empfinden auszudrücken, als vielmehr dazu, es nach Möglichkeit zu ersetzen, über seinen Mangel hinwegzutäuschen. Das erklärt die eigentlich doch recht geringe Wirkung, die Hofmannsthal mit seinen prunkenden Worten hervorbringt; das erklärt auch seine Ausartungen.

Da sein poetisches Empfinden nicht stark genug ist, um ihm den Weg zu weisen, wird er von seinem Ehrgeiz, sich um

jeden Preis als Sprachkünstler zu zeigen, tief in die Unnatur hineingetrieben. In seinem Suchen nach Ausdrücken von unerhörtem Glanz und unerhörter Neuheit versteigt er sich zu Wendungen, die niemals gesprochen worden sein können, selbst nicht von Leuten im alten Venedig, die in fünffüßigen Jamben reden. Vor allem die Vergleiche sind oft gar zu weit hergeholt, gar zu erzwungen. Um einen eigenartigen Effekt zu erzielen, werden ganz weit auseinanderliegende, ganz heterogene Dinge zueinander in Beziehung gebracht: der Blick eines Auges und ein Marionettentheater, der Klang eines Wortes und die Hellebarde einer Gondel. Besonders eigentümlich mutet es an, wenn Personen im Affekt diese ausgetüftelten Vergleiche gebrauchen. Auch sonst ist in dem Hofmannsthalschen Drama eine reiche Auswahl von pretiösen, bis zur Unerträglichkeit manierierten Ausdrücken zu finden. Man höre zum Beispiel folgende Anrede der Mulattin, der Dienerin der Courtisane Aquilina, an ihre Herrin:

So hauch ich,
Als müßt' ich deinen ganzen weißen Leib,
Die süßen Knie, die schönen, langen Hüften,
Und alles bis zum Rund der Schultern, alles
Hervor aus meinen Eingeweiden holen,
Heraus dich atmen, dich aus mir, du Weiße,
Du Schimmernde, du Biegsame, du Schlanke,
Aus meinem gelben, alten, bösen Leib.

Der Grund zu diesem ganzen greulichen Bombast ist der, daß die Aquilina der Riemen ihrer Sandale drückt und sie die Dienerin ersucht hat, ihr auf den Fuß zu hauchen.

Gelegentlich werden sogar die Gesetze der Sprache übertreten. Es kommt den Personen der Hofmannsthalschen Tragödie nicht darauf an, daß sie Unsinn sprechen, wenn er nur

einen besonderen Klang hat. Beispielsweise folgende Schilderung eines Lakaien:

> Auf der Verdauung seines feisten Leibes,
> Auf seinen frechen Händen liegt der goldene
> Abglanz der Macht.

Man fragt sich vergebens, wie ein goldener Abglanz auf der Verdauung eines Leibes liegen kann?

Am ärgsten wird der Schwulst, wenn Hofmannsthal etwas bekunden will, das er am wenigsten besitzt, nämlich Kraft. Man höre, wie bei Jaffier, nachdem Pierre ihn in die Verschwörung eingeweiht hat, das revolutionäre Ungestüm ausbricht:

> Ja, Kleinmut ist's, der Hunde aus uns macht.
> Doch lass' den Hund an einem göttlichen
> Gedanken lecken, so wirst du ihn schnell
> Zurückverwandelt seh'n ....

Die Originalität dieser Ausdrucksweise läßt sich nicht bestreiten. Manche deutsche Dichter haben Dramen geschrieben, von Goethe bis Hebbel. Aber keinem von ihnen ist irgendwo etwas Ähnliches eingefallen; und es mußte erst Hofmannsthal kommen, um den Hund zu erfinden, der an einem Gedanken leckt.

Einst schrieben die Dichter ein Drama, um dramatischen Empfindungen, die sie bewegten, Gestalt zu verleihen. Einigen unserer modernen Dichter ist nun die dramatische Empfindung versagt. Man sollte meinen, die Folgerung, die sie aus dieser Tatsache zu ziehen hätten, wäre die: Kein Drama zu schreiben. Sie aber folgern anders. Sie schreiben ein Drama und lassen sich nur die dazu nötige dramatische Empfindung von einem anderen liefern. Ähnlich jenem Lord,

der die Liebe kennen zu lernen wünschte und, da er zu vornehm war, selbst zu lieben, sich gern einen Kammerdiener engagiert hätte, der für ihn geliebt hätte, — engagieren sich diese Dichter einen Kammerdiener, der für sie dramatisch empfindet. Irgend einen alten Dichter halten sie für gut genug dazu, ihnen diesen Dienst zu erweisen. Und die neueste Art, ein Drama zu schreiben, ist die: Einen undramatischen Dialog zu schreiben zu einem Drama, das man nicht geschrieben hat.

„Ödipus und die Sphinx."

Von Hugo von Hofmannsthal.

Das Ödipus-Drama von Hugo von Hofmannsthal, das im „Deutschen Theater" zum erstenmal aufgeführt wurde, behandelt die Ereignisse, welche die Vorgeschichte zum „König Ödipus" des Sophokles bilden. Indem Hofmannsthal sich also auch mit diesem Werke, wie er bereits mit der „Elektra" getan, neben Sophokles stellt, fordert er dazu heraus, ihn mit dem griechischen Dichter zu vergleichen; und der Vergleich mit Sophokles ergibt auch für die Beurteilung Hofmannsthals den sichersten Maßstab.

Wie Sophokles, nennt Hofmannsthal sein Ödipus-Drama eine Tragödie. Nach dem Ausspruch aller Ästhetiker, von Aristoteles angefangen, gehört zum Wesen der Tragödie die ergreifende Wirkung, die Wirkung auf das Mitleid. Schiller in seinem Aufsatz „Über die tragische Kunst" definiert die Tragödie als eine Dichtung, „welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt und die Absicht hat, unser Mitleid zu erregen". Ein Vergleich zwischen „König Ödipus" und „Ödipus und die Sphinx" ergibt, daß das Drama des Sophokles uns ergreift, unser Mitleid erregt, und daß das Drama Hofmannsthals diese Wirkung nicht hervorzubringen vermag. Hofmannsthals Werk ist eine Tragödie, der die Tragik fehlt.

„Menschen in einem Zustand des Leidens" soll nach der Schillerschen Definition die Tragödie zeigen. Der Begriff „Mensch" ist in dieser Definition nicht weniger wesentlich als der Begriff „Leiden". Der Held der Tragödie muß ein

echter Mensch, sein Leid muß echt menschlich sein, muß unserem Empfinden naheliegen. Daß jemand, wie es das Los des Ödipus ist, dazu verdammt wird, einen Vatermord zu begehen, ohne eigene Schuld und ohne Schuld des Vaters (der Muttermord in der „Elektra" ist doch wenigstens durch eine schwere Schuld der Mutter motiviert), und seine Mutter zu heiraten, das sind Unmenschlichkeiten, die sich unserem Gefühl kaum nahebringen lassen. Darum wohl hat Sophokles in seiner Tragödie nicht den ersten Teil der Leidensgeschichte des Ödipus, sondern nur den letzten behandelt. Er stellt auf der Bühne weder dar, wie Ödipus seinen Vater ermordet, noch wie er seine Mutter heiratet, sondern lediglich, wie durch eine jähe Schicksalswendung aus dem König Ödipus ein blinder Bettler wird. Dieser Sturz aus der höchsten Höhe in die tiefste Tiefe ist echtes Menschenleid, — das können wir mitempfinden (wenngleich sich auch hier noch das Gefühl von uns Heutigen dagegen sträubt, daß Ödipus diesen furchtbaren Sturz so gänzlich ohne seine Schuld erleidet — ein Bedenken, über das den Alten wahrscheinlich religiöse Vorstellungen hinweggeholfen haben).

Immer wieder ist der Dichter bemüht, durch Aussprüche der handelnden Personen oder des Chors darauf hinzuweisen, welche echt menschliche Bedeutung die Ereignisse haben, die er vorführt. Er zeigt das Hereinbrechen des Verhängnisses über den König von Theben. Und gleichzeitig mahnt er uns daran, daß auch über jeden von uns jeden Tag das Verhängnis hereinbrechen kann, daß dunkle Mächte über unser aller Leben Gewalt haben, daß die Gefahr der Vernichtung unablässig allem Irdischen droht. „Du bist selbst ein Ödipus," tönt es aus der Tragödie heraus. Und in herrlichen Worten singt der Chor das Lied, das ewige Klagelied von der Nichtigkeit menschlichen Glückes:

Ihr Geschlechter der Sterblichen!
Gleich dem Nichts erachte ich euch,
Wandelt ihr gleich im Lichte.
Selbst das Höchste, was irdischem Los
Je erreichbar von Glück, es ist
Doch ein Traum nur des Glücks, aus dem
Jäh das Unglück uns aufschreckt.

So wächst die Gestalt des Ödipus hoch hinauf über die thebanische Königssage und wird zu einem großen Symbol von Menschenleid, zum Symbol der Ohnmacht des Menschen gegen das Schicksal.

Während also Sophokles alle dichterische Kraft aufbietet, um die Ödipus-Tragödie echt menschlich zu gestalten, ist bei Hofmannsthal das Gegenteil der Fall. Gerade die Schrecklichkeiten des ersten Teiles der Leidensgeschichte des Ödipus, die Sophokles, wohl wissend, was er tat, in die Zeit vor seinem Drama verlegt hat, bilden den Inhalt des Dramas von Hofmannsthal. Er führt uns vor Augen, wie Ödipus seinen Vater ermordet und seine Mutter heiratet; und indem er diese Unmenschlichkeiten, die unserem Empfinden so fern liegen, zum Gegenstande seines Dramas macht, nimmt er dem Drama schon durch den Stoff, den es behandelt, die tragische Wirkung.

Zudem bringt er noch einen pathologischen Zug in diese Greuel hinein. Das Verhängnis, dem Ödipus zum Opfer fällt, wird nämlich in dem Drama Hofmannsthals als eine Macht dargestellt, die nicht nur von außen auf ihn einwirkt, sondern auch in seinem Innern waltet. Wenn dieser Ödipus seinen Vater tötet und seine Mutter heiratet, so ist gewiß zunächst eine unselige Verkettung der Umstände daran schuld; aber es spielen auch Triebe, krankhafte Triebe mit, die des Ödipus eigene Seele beherrschen. Eine solche Auffassung des

Verhängnisses ist gewiß originell und durchaus modern. Aber die Gestalt des Helden der Tragödie verliert auf diese Weise alle ihre Größe. Sophokles erhebt den Ödipus zum großen menschlichen Symbol, — Hofmannsthal drückt ihn zum Spezialfall aus einer psychiatrischen Klinik herab.

Hofmannsthal führt seine Auffassung mit Hilfe der modernen Wissenschaft durch. Zunächst wird die Vererbungstheorie angewandt. Ödipus stammt aus einer Familie, in der eine schwere Psychose (wie man in der Klinik sagt) herrscht. Er ist erblich belastet. Seine Ahnen waren mit Mord- und Unzuchtsmanie behaftet. Die Ermordung des Vaters und die Ehe mit der Mutter liegen ihm also gleichsam im Blut. Ödipus selbst spricht es — und, wie man zugeben muß, recht eindrucksvoll — in folgenden Versen aus:

Das alles ist in meinem Blut.
Waren nicht Rasende unter meinen Ahnen?
Ließen sie nicht Ströme Bluts vergießen?
Verschmachteten nicht ganze Völker in Verließen?
Trieben sie nicht Unzucht mit Göttern und Dämonen?
Und wenn ihre Begierden schwollen wie Segel unter dem reißenden Sturm,
Konnten sie da ihr eigenes Blut verschonen?

Und nachdem Ödipus seinen Vater Laios erschlagen hat, reden die Ahnen mit Geisterstimmen zu ihm und begrüßen ihn als würdigen Nachkommen: „Er ist unseres Blutes Sohn."

An einer anderen Stelle spricht Ödipus von seinem Liebesleben und erzählt,. daß er niemals noch ein Weib berührt hat, weil er fühlte, daß keine „dem Tiefsten in seinem Verlangen" genügen konnte. Denn keine war eine Königin. Wie aber Königinnen wandeln, das hat er an seiner Mutter gesehen. Und wenn er sah, wie sie vorüberschritt auf dem Wege

zu heiligen Festen und „ihren Leib trug, wundervoll schreitend, wie ein heiliges Gefäß“ — da fühlte er, daß er nur mit einer solchen Frau Kinder zeugen könnte. Nun weiß allerdings Ödipus nicht, daß die Königin von Korinth, von der er hier spricht, nicht seine wirkliche Mutter ist, und weiß auch nicht, daß seine wirkliche Mutter Jokaste ist, die er heiratet. Aber zu dieser Mutterehe gleichsam prädestiniert erscheint der Mann, der so pervers veranlagt ist, daß der Anblick einer Frau, die er für seine Mutter hält, in ihm die ersten erotischen Regungen erweckt.

Es läßt sich nicht leugnen, daß Hugo von Hofmannsthal auf diese Darstellung der Heredität und der Perversität des Ödipus viel Geist und Kunst verwandt und daß er ihn, wenigstens im ersten Akt, zu einer interessanten Figur gemacht hat. Nur tragisch wirkt dieser pathologisch veranlagte Ödipus nicht. Das Pathologische kann interessieren, — aber was seine Wirkung auf unser Gefühl anlangt, so ist diese doch eher eine abstoßende oder wenigstens eine peinliche als eine ergreifende.

Es ist überhaupt die Regel, daß, wenn unsere heutigen Dramatiker eine Tragödie schreiben wollen, sie lediglich ein Stück zustande bringen, das peinlich berührt. Sie scheinen nicht zu ahnen, daß tragisch nicht das ist, was quält, sondern das, was ergreift, und daß daher das Peinliche nicht tragisch ist.

Damit, daß das Pathologische in den letzten Dramen Hofmannsthals eine so große Rolle spielt, wird man sich wohl abfinden müssen. Die Pathologie gehört bei diesem Dichter nun einmal zur Dichtkunst. Eine krankhafte Veranlagung dünkt ihm tragisch und die Perversität poetisch. Andere Dichter begnügen sich mit einem einfachen Liebesdrama. Hofmannsthal findet offenbar, daß ein Liebesdrama

einen eigenen poetischen Reiz erhält, wenn es zwischen Mutter und Sohn spielt.

Der Erfolg gibt Hofmannsthal recht. Nach der perversen Elektra hat auch der perverse Ödipus den Beifall des Publikums und eines Teils der Kritik gefunden. Warum soll man sich also dagegen ereifern? Freilich fällt es schwer, sich daran zu gewöhnen, daß Hugo von Hofmannsthal die Stoffe zu seinen mit Pathologie durchsetzten Dichtungen gerade der griechischen Tragödie entnimmt. Es bäumt sich doch immer noch etwas in einem auf, wenn man sieht, daß diese Hofmannsthalschen Figuren dieselben Namen tragen wie die ehrfurchtgebietenden Gestalten, welche die griechischen Dichter geschaffen haben. Aber auch das ist ja wohl nur ein Vorurteil. Die Bewunderer Hofmannsthals wenigstens sehen zwischen seinen Gestalten und denen des Sophokles in der dichterischen Größe kaum einen Unterschied. Und nicht nur in der dichterischen Größe. Ein Hofmannsthal-Enthusiast hat sogar geschrieben, daß die Personen in dessen Tragödien echte Griechen sind. Damit ist ein neuer Weg zum Verständnis der Großtaten des Altertums eröffnet. Sobald wir uns den Phidias pervers, wie die Hofmannsthalschen Griechen vorstellen, begreifen wir auch, daß er das herrliche Standbild der Athene geschaffen hat; und wenn Perikles den athenischen Staat zur Blüte bringen konnte, so hatte das wahrscheinlich darin seinen Grund, daß dieser Staatsmann, wie der Hofmannsthalsche Ödipus, ein mit Zwangsvorstellungen behafteter Neurastheniker war.

Fast alle Tragödien bringen blutige Taten auf die Bühne; folglich glaubt Hofmannsthal, wenn er nur recht viele blutige Taten auf die Bühne bringe, so schaffe er eine rechte Tragödie. Ströme von Blut rinnen auch durch sein neues Drama. Im ersten Akt ermordet Ödipus nicht nur seinen Vater Laios,

sondern auch vorher noch dessen Herold. Im folgenden Bilde bringt Kreon einen Magier um, und ein Knabe des Kreon erdolcht sich. Im nächsten Bilde sprechen zwei Frauen, Antiope und Jokaste, miteinander, bleiben aber auffallenderweise beide am Leben, obwohl Jokaste Todesgedanken äußert. Doch bereits im nächsten Bilde stirbt Antiope, allerdings eines natürlichen Todes. Im letzten Akt treibt Ödipus die Sphinx zum Selbstmord und tötet vorher noch, gleichsam im Vorübergehen, einen Bürger von Theben, indem er ihn in den Abgrund stürzt.

Außer den Bluttaten die sie begehen, reden die Leute in diesem Drama noch fortwährend von den Bluttaten, die sie begangen haben oder begehen möchten. Laios malt sich in allen Einzelheiten die Hinrichtung des Ödipus aus (solche Hinrichtungsvisionen gehören zu den Eigentümlichkeiten Hofmannsthalscher Poesie). Kreon berichtet, daß er einmal seinen Schwertträger, der vor ihm herging, erdolcht hat, weil er es dem Rücken des Mannes ansah, daß dieser nicht an den Sieg seines Herrn glaubte (eine Frage nebenbei: durch welche Merkmale wird es auf dem Rücken eines Mannes sichtbar, daß dieser etwas nicht glaubt?). Derselbe Kreon bietet dem Magier an, in Menschenblut zu baden usw. Überhaupt, von Blut wird unaufhörlich gesprochen. Wenn man das Hofmannsthalsche Drama liest, so blickt einem fast von jeder Seite das Wort „Blut" mehrmals entgegen. Ein besonderer Liebhaber dieses Wortes ist der blinde Seher Teiresias. Wenn er prophezeit, spricht er immer nur von Blut: „Duft von Blut — sie können nicht mit ihrem Blut in ihrem Leibe hausen — aus ihrem Blut heraus, bis daß sich Blut und Blut im dunklen Wald begegnet — o heiliges Blut!" usw. Außer diesem Bedürfnis, von Blut zu reden, haben die Personen des Dramas noch die Manie, sich gegenseitig

zu verfluchen. In jedem Akte beinahe wird gegen jemanden ein Fluch geschleudert. Laios verflucht den Ödipus, der Magier verflucht den Kreon, Antiope verflucht die Jokaste.

Aber das alles geht einem nicht nahe. Es ist nur Lärm auf dem Theater. Und es zeigt sich, daß Schrecklichkeiten allein, selbst wenn sie in der Handlung und im Dialog gehäuft sind, noch keine Tragödie ausmachen, noch keine tragische Wirkung hervorbringen. Nicht durch das Furchtbare, das sie darstellt, sondern durch die dichterische Empfindung, mit der sie erfüllt ist, ergreift die Tragödie. Im Trauerspiel des Sophokles spricht zu unserem Herzen das Herz des Dichters, das die traurigen Schicksale seines Helden warm und tief mitempfindet; das Trauerspiel Hofmannsthals läßt uns ungerührt, weil keine warme und tiefe Empfindung daraus zu uns spricht. Es ist das kalte Werk eines Artisten, eines Ästheten, eines Literaten — nicht eines Dichters. Denn es gibt keinen Dichter ohne innere Wärme; und die innere Wärme allein ist auch der Quell der tragischen Wirkung. Man kann über die tragische Wirkung mancherlei Regeln aufstellen; aber eigentlich gilt doch nur eine einzige Regel, und sie lautet: Ergreifen kann lediglich, wer selbst ergriffen ist.

Sophokles ist ein Tragiker, und Hofmannsthal ist es nicht. Und Sophokles ist ein Dramatiker, und Hofmannsthal ist es auch nicht. Die Führung der Handlung im „König Ödipus" des Sophokles ist ein berühmtes dramatisches Kunstwerk, das selbst Goethe bewundert hat. In höchster Spannung — und die Erzielung dieser Spannung bekundet nicht am wenigsten die dramatische Meisterschaft des Dichters, da auch derjenige gespannt wird, der den Inhalt des Dramas vorausweiß, was ja bei dem ganzen griechischen Publikum der Fall war, — in höchster Spannung also sieht der Zuschauer mit an, wie das Verhängnis bald von dieser, bald von jener

Seite dem unglücklichen Ödipus immer näher und näher rückt, bis es ihn endlich ganz in der Gewalt hat und zu Boden wirft. Sicheren Ganges, unaufhaltsam strebt die Handlung diesem Ziele des Dramas zu.

Die Ziele im Drama Hofmannsthals sind die Ermordung des Laios durch Ödipus und dann sein Sieg über die Sphinx und seine Heirat mit Jokaste. Das erste Ziel, die Ermordung des Laios, wird am Schlusse des ersten Aktes erreicht. Im nächsten Bild kommt Ödipus gar nicht vor. Hier beginnt nicht eine Episode, sondern ein neues Drama, dessen Held Kreon ist. Auch im folgenden Bilde betritt Ödipus nicht die Bühne, und auch dieses Bild wird von einer neuen Figur beherrscht, der alten Königin Antiope. Endlich, gegen Schluß des vierten Bildes, wird Ödipus wieder sichtbar, und dann braucht er noch ein Bild oder vielmehr einen ganzen dritten Akt — der zweite Akt zerfällt in drei Bilder — um die Sphinx zu besiegen und Jokaste zu heiraten. So bewegt sich in dem Drama Hofmannsthals die Handlung unsicher vorwärts, verirrt sich bald in diese, bald in jene Seitenstraße und langt erst nach großen Umwegen, welche die dramatische Wirkung natürlich arg beeinträchtigen, am Ziele an. Es wäre nur im Interesse des Dramas, wenn man eine dieser Abirrungen der Handlung beseitigen und beispielsweise das Kreon-Bild streichen würde — was überdies den Vorteil hätte, die schwer erträgliche Länge des Stückes (die Premiere dauerte viereinhalb Stunden) ein wenig zu reduzieren.

Trotz dieses Grundfehlers enthält das Stück doch auch manches dramatisch Wirksame. Der erste Akt vor allem ist wohl das beste, das Hofmannsthal bisher in dramatischer Beziehung geleistet hat. Der Abschied des Ödipus von seinem alten Diener ist — beinahe ergreifend. Das Gebet des

Ödipus in dem dunklen, von Geisterstimmen erfüllten Walde bildet eine packende Szene.

Das Kreon-Bild ist mißlungen. Befremdlich ist die bizarre Menagerie von Zwergen und Magiern, von der Kreon umgeben ist, — befremdlich Kreon selbst. Dieses Mitglied einer griechischen Königsfamilie erscheint in dem Hofmannsthalschen Drama durch sein Mißtrauen, seine Ränke, seine Grausamkeit wie ein asiatischer Despot und manchmal wie die Karikatur eines solchen, so daß ein Kritiker nicht zu Unrecht den Kreon im Übermaß seines tyrannischen Wütens mit dem Mikado aus der bekannten Operette verglichen hat. Eine unmögliche Zumutung ist es auch, daß man an die Liebe eines Knaben zu diesem Scheusal glauben soll, die so groß ist, daß der Knabe, wie Antinous für den Kaiser Hadrian getan, sich selbst den Tod gibt, weil er glaubt, dadurch seinem Herrn zu nützen. (Wenn Hofmannsthal ein altgriechisches Drama aus dem klassischen Altertum schreibt, darf natürlich auch die Knabenliebe darin nicht fehlen. Ein Autor, der so viel Perversität in das klassische Altertum hineinträgt, konnte eine geschlechtliche Anomalie nicht unbenutzt lassen, die er bereits darin vorfand. Sophokles hat das, was in seiner Zeit an konträrer Sexualempfindung vorhanden war, nicht beachtet. Werden ihn unter diesen Umständen die Anhänger Hofmannsthals noch als echten Griechen gelten lassen? Und werden sie nicht erklären, daß Hofmannsthal weit echter, weit griechischer ist, weil er als dichterisches Motiv in seiner Ödipus-Tragödie auch die Päderastie verwendet?)

Das Kreon-Bild also ist mißlungen. Eindruck macht hingegen, wenigstens an manchen Stellen, die folgende Szene zwischen Antiope und Jokaste. Der Dichter hat sicherlich etwas Großes schaffen wollen mit der Gestalt dieser Frau, die gleichsam zwischen Himmel und Erde stehend gedacht ist, den

Göttern ebenso nahe als den Menschen. „Uralte Götter nähren mein Blut," sagt sie; und Jokaste spricht zu ihr: „Ja, du redest zu den Göttern wie zu verwandtem Blut." Nun weiß Antiope in dem Drama weiter nichts zu tun, als daß sie der Jokaste ihre Kinderlosigkeit vorhält. Es ist aber nicht gerade nötig, mit den Göttern verwandt zu sein, um einer Frau Vorwürfe darüber zu machen, daß sie keine Kinder hat.

Im nächsten Bild drängt das Volk von Theben sich vor den Mauern des Königspalastes und ruft nach einem König. Dazu hatte das „Deutsche Theater" eine prachtvolle Dekoration aufgestellt: links die gewaltige Mauer, rechts ein schwarzer Zypressenhain. Hervorragend war auch die Regieleistung: die Volksmenge, malerisch angeordnet, sprach im Chor, und zwar in verschiedenen, aus hohen und tiefen Stimmen gemischten Klangarten und in allen Tonstärken, vom Piano bis zum Fortissimo. Der Effekt, den die Szene bei der Aufführung im „Deutschen Theater" hervorrief, war wohl mehr das Verdienst des Regisseurs als das des Autors. In diesem Falle waren Max Reinhardts vielgerühmte Regiekünste am Platze, die dort, wo eine Dichtung stark genug ist, um durch sich selbst dramatisch zu wirken, diese Wirkung stören, indem sie vor allem sich selbst zur Geltung bringen wollen, die aber hier einer dramatisch schwachen Dichtung zu einer Wirkung verhalfen, die sie allein aus sich selbst nicht hätte hervorbringen können.

Im letzten Akt endlich geht dem Autor der dramatische Atem gänzlich aus. In diesem Akt soll Ödipus die Sphinx töten. Man erwartet also, noch besonders in Spannung versetzt durch die Reden des Volkes im vorhergehenden Aufzuge, daß etwas Bedeutendes geschehen soll. Aber gar nichts geschieht. Die Sphinx erweist sich, wie ein Kritiker geschrieben hat, als ein so artiges Tier, daß sie den Ödipus der Mühe

überhebt, sie zu töten, und sich selbst in den Abgrund stürzt. Das wäre allerdings ein dramatisches Begebnis, wenn es nur nicht hinter den Kulissen vorginge; und auch das Liebesduo zwischen Ödipus und Jokaste, mit dem der Akt schließt, ist lyrisch und nicht dramatisch.

Merkwürdig ist, daß in diesem Stücke, in dem es an Stoff zur Handlung nicht fehlt, von Handlung doch so wenig zu spüren ist. Der Grund ist, daß die Personen des Stückes gar zu viel sprechen, und daß im Schwall der Worte sich die Handlung kaum regen kann. Man könnte auch sagen — Hofmannsthal regt zu pathologischen Vergleichen an — daß der dramatische Organismus des Stückes an einer Verkümmerung der Handlung leidet, herbeigeführt durch eine Hypertrophie des Dialogs.

Wer allzu viel spricht, hat in der Regel nicht viel zu sagen. Auch die Leute in dem Drama sind nicht darum so redelustig, weil sie viel zu sagen haben, sondern deshalb, weil Hofmannsthal als Sprachkünstler gilt und danach strebt, seinen Ruf zu bewähren. An einigen Stellen des Dramas ist ihm dies gelungen. Die Schilderung des delphischen Orakels durch Ödipus, sein Gebet im Walde, sein Monolog an der Leiche des Erschlagenen, seine Schlußworte am Ende des zweiten Aktes, einzelne Partien des Dialogs zwischen Antiope und Jokaste bieten interessante Leistungen einer virtuosen Behandlung der Sprache. An manchen anderen Stellen aber wird Hofmannsthal durch das Bemühen, um jeden Preis sich als Sprachkünstler zu zeigen, unter allen Umständen dem Ausdruck eine eigenartige Wendung zu geben, in Künstelei und Schwulst hineingetrieben. Es ist beispielsweise nicht Sprachkunst, sondern Schwulst, wenn Kreon, der einen Traum gehabt hat, in dem er sich gedemütigt gefühlt hat, dies zum Anlaß nimmt, um zu sagen, das Zeugende des tief geheimen

Denkens sei ihm zu innerst mit solcher Unkraft vergiftet und lasse in so fahlen Träumen seinen Atem aus, daß ihm vor Ekel übel werde; und Schwulst und nicht Sprachkunst ist es, wenn Jokaste, um den Eindruck zu schildern, den sie empfing, als sie Ödipus zum erstenmal vor sich stehen sah, von dem Strahl spricht, mit dem sein Dastehen in sie gestochen hat.*)

*) Über die Sprache Hofmannsthals in „Ödipus und die Sphinx" hat Dr. Robert Hirschfeld, der ausgezeichnete Wiener Kritiker, in der „Neuen Freien Presse" einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er zwischen Hugo von Hofmannsthal und Kaspar von Lohenstein, dem berüchtigten schlesischen Schwulstdichter aus dem 17. Jahrhundert, Vergleiche zieht, die ein eigenartiges Licht auf Hofmannsthal vielbewunderte Sprachkunst werfen. Dr. Hirschfeld schreibt:

„Man möge es mir nicht verdenken, daß ich bei dem Ödipus von Hugo von Hofmannsthal eher an die Schwulstdichter Hofmann von Hofmannswaldau und Daniel Kaspar von Lohenstein (1635 bis 1683) als an Sophokles gemahnt werde. Also Ödipus:

„Versteh doch, was mein Mund sich krümmt zu sagen."

Oder:

„Ich könnte wähnen, daß ich diese Nacht
Die Tat getan hab', die vom zuckenden
Gefild des Himmels sich mit seliger Hand
Die Lebensblume reißt!"

Oder Kreon:

„O bodenloser Abgrund, wenn das Zeugende
Des tief geheimen Denkens mir zu innerst
Mit solcher Unkraft mir vergiftet ist
Und in so fahlen Träumen seinen Atem
Ausläßt, daß mir vor Ekel übel wird."

Nun lese man im Ibrahim des Lohenstein:

„Die heftige Begier,
Mit der er unser Herz, als ein erhitztes Tier
Blutdürstig angefallen, wird nicht so bald verglommen
Zu toter Asche sein."

Je länger man den gekünstelten und überladenen, namentlich mit Vergleichen überladenen Dialog im Drama Hofmannsthals anhört, um so mehr wird man von Sehnsucht erfaßt nach dem Dialog im Drama des Sophokles. Denn es ist sicher: Während die Sprache Hofmannsthals selbst im besten Falle nur das Interesse erweckt, das eben jede Virtuosenleistung

---

Und weiter:
„Ist dies das schöne Mahl, auf dem man unser Blut
Vermischt mit Speis' und Wein in die Kristalle tut . . .
Verbrennt und löscht mit mir den Blutdurst eurer Zunge!"
Am Anfang, im Prolog:
„O, die Glieder triefen
Voll Angst-Schweiß! Ach des Achs! Der laue Brunn
Der dürren Adern schwellt den Gischt der Pupur-Flut!
Mein Blutschaum schreibt mein Elend in den Sand."
Und:
„Sei verflucht,
Aus meines Todes Schweiß heraus verflucht!"
Dann lesen wir:
„Entliefst du, als er wollt'
Aus Kot und Asche dich auf Stuhl und Eh'-Bett heben?"
Und:
„Wer einen Haufen Kot
Vom Boden aufnimmt, hält in seiner Hand
Doch etwas, wer dich hält, der hält ja nichts."
Endlich:
„Wenn wir den Kopf gesteckt
Zur Erden, dann zieht zu, daß wir in eigenem Bade
Ersaufen unsres Bluts" . . . (Trompeten.)
Und:
„Der Blutstrom riß sich auf in seinem Bette
Mit mir auf seinem Haupt und hub mich auf zum Gott."
Bei den letzten Zitaten habe ich nicht mehr angezeigt, ob sie aus „Ibrahim Bassa" von Lohenstein oder aus „Ödipus" von

hervorruft, und während dieses schon an sich nicht sehr tiefgehende Interesse durch das Übermaß der Virtuosenstücke im Laufe des Dramas völlig abgestumpft wird, bringt die Sprache des Sophokles, selbst in der unvollkommensten Übersetzung, stets eine tiefe Wirkung hervor. Auch als Sprachkünstler wird also Hofmannsthal von Sophokles übertroffen, so einfach die Sprache des antiken Dichters ist. Das hat seinen Grund darin, daß Sophokles eine Sprachkunst besitzt, die Hofmannsthal versagt ist, — die Kunst, in seiner Sprache große Gefühle und große Gedanken auszudrücken.

Hofmannsthal herrühren. Die Methode, Kraft zu erzeugen, ist bei diesen Dichtern gewiß nicht die gleiche. Dort aufgestacheltes Unvermögen der entnervten deutschen Sprache — hier aufgetriebenes Artistentum und Virtuosität. Die Ergebnisse aber sind vielfach allzu ähnlich. Vielleicht schreibt ein Literarhistoriker die fehlende Doktordissertation über das Verhältnis Hugo von Hofmannsthals zur zweiten schlesischen Dichterschule."

„Der Graf von Charolais.“

Von Richard Beer-Hofmann.

Richard Beer-Hofmanns Trauerspiel „Der Graf von Charolais“, das im „Neuen Theater“ aufgeführt wurde, ist die Bearbeitung eines Dramas „The fatal dowry“, das Philipp Massinger in Gemeinschaft mit Nathanael Field verfaßt hat und das im Jahre 1632 erschienen ist. „Die Namen der Hauptpersonen, sowie einige Voraussetzungen der Fabel,“ so heißt es in einer Vorbemerkung zur Buchausgabe des Trauerspiels von Beer-Hofmann, „sind diesem alten Stück entnommen.“ Der Bearbeiter hat in der Tat nur die Handlung benützt, hat auch diese in wesentlichen Punkten verändert, hat die Charaktere umgestaltet, hat einen völlig anderen Dialog geschrieben, hat also im wesentlichen ein durchaus selbständiges Werk, eine neue Dichtung hervorgebracht.

Das Neue, das der Wiener Dichter geschaffen hat, übertrifft aber nur zum Teil das Alte, das er beseitigt hat. Vor allem gilt dies vom Dialog. Beer-Hofmann hat wohllautende, gedankenreiche Verse geschrieben, hinter denen die rauhen Verse Massingers weit zurückbleiben, wenngleich auch diese nicht zu verachten sind und manches starke, treffende Wort enthalten. Während jedoch bei Massinger der Dialog immer in engster Beziehung zur Handlung steht, während in dem englischen Stück nur das zur Weiterführung des Dramas Notwendige gesprochen wird, läßt Beer-Hofmann dem Flusse seiner Rede freien, freiesten Lauf und entwickelt seine Ansichten über

Welt und Menschen. Auf diese Weise hat das Stück eine poetische Bereicherung, aber eine dramatische Schwächung erfahren. Beer-Hofmann zeigt sich als ein feiner Geist, der sehr viel Anmutiges, manches Glänzende und auch einiges Tiefe zu sagen weiß. Das Stück bildet aus diesem Grunde eine überaus anziehende Lektüre. Bei der Aufführung hingegen wird es deutlich, daß der Dialog mehr von lyrischer und philosophischer als von dramatischer Art ist. Was auf der Bühne gesprochen wird, verfehlt häufig seine Wirkung, und schließlich ermüden das Publikum die langen Reden der Personen des Stückes, die jeden Anlaß benützen, um etwas über das Leben zu sagen oder um ihre oder anderer Leute Stimmungen zu schildern.

Namentlich dieses Schwelgen in Stimmungen ist charakteristisch für Beer-Hofmanns dichterische Eigenheit. Wenn der Graf von Charolais seine Sehnsucht nach einer Heimat ausdrücken will, so erzählt er von einem Garten, der unter seinen Fenstern sich ausbreiten wird, und malt aus, wie in diesem Garten die Äste knarren, die Bienen summen, die Brunnen rauschen und wie verschiedene Blumen in verschiedener Weise duften werden. Der alte Präsident spricht mit seinem Sekretär über seine Tochter, und das Gespräch läuft abermals auf eine Gartenschilderung hinaus, in der eine alte Linde, ein Windstoß und ein fallendes Blatt die Stimmungsrequisiten bilden. Und selbst im Schlußakt, wo die Situation aufs höchste gespannt ist, wo die Entscheidung über Leben oder Tod der jungen Frau fallen soll, muß der Präsident diese Entscheidung aufhalten, um zu erzählen, wie er einst seine Tochter, deren Fuß der Schuh wund gedrückt hatte, aus dem Walde nach Hause getragen habe und wie das zur Dämmerstunde, und zwar im Herbst, geschehen sei.

So zart und farbig manchmal die Stimmungsschilde-

rungen sind, es sind dramatische Unmöglichkeiten. In dieser Methode, Stimmungen in kleinste Einzelheiten zu zergliedern, in der Art der Stimmungen, die manchmal mehr Sensibilität als Empfindung bekunden, mehr mit den Nerven als mit dem Herzen zusammenzuhängen scheinen, im ganzen Klange seiner Diktion erinnert Beer-Hofmann an Hugo von Hofmannsthal. Trotzdem ist er diesem beträchtlich überlegen. Denn in Beer-Hofmanns Drama werden doch hier und da auch die Laute eines echten Gefühls angeschlagen, die in Hofmannsthals Dramen fast gänzlich mangeln. Auch hat Beer-Hofmann immer etwas zu sagen und sagt es mit wohltuender Klarheit, während bei Hofmannsthal oft genug Wortgeklingel über Gedankenarmut hinwegtäuschen und die Dunkelheit des Ausdruckes an eine Tiefe glauben machen soll, die nicht vorhanden ist.

Die Verse im „Graf von Charolais" sind jedenfalls die schönsten, die seit Jahren in Wien geschrieben worden sind; und durch diese Verse seines Erstlingswerkes hat Beer-Hofmann den Beweis erbracht, daß er ein Dichter ist. Ob der neue Dichter auch als Dramatiker angesehen werden darf, wird man mit Sicherheit erst aus seinen folgenden Werken entnehmen können. Der „Graf von Charolais" weist erhebliche dramatische Mängel auf, nicht nur im Dialog, sondern auch in der Führung der Handlung, in der Zeichnung der Charaktere, in der ganzen Anlage des Stückes. Und gerade diese Mängel hätte der Bearbeiter mit Leichtigkeit vermeiden können, wenn er sich nur hätte entschließen können, dem alten englischen Original zu folgen, in welchem die Schwierigkeiten, an denen er gescheitert ist, auf ingeniöse Weise gelöst sind. Der schwerste Fehler, den Beer-Hofmann begangen hat, war der, daß er den Massinger unterschätzt hat.

Massinger galt in der Londoner Theaterwelt des sieb-

zehnten Jahrhunderts als einer der wirkungsvollsten Dramatiker; und man darf dem Können eines Autors schon etwas zutrauen, der einen solchen Ruf sich errang in einer Zeit, die so reich an dramatischem Talent war wie keine zweite Epoche der Weltgeschichte, — eines Autors, der es vermochte, sich mit Ehren auf einem Theater zu behaupten, für dessen Repertoire sonst ein Bühnenschriftsteller arbeitete, der den Namen William Shakespeare führte. Wir wissen nämlich, daß Massinger, der etwas später als Shakespeare gekommen ist, seine meisten Stücke für jene Truppe der königlichen Schauspieler geschrieben hat, zu deren Mitgliedern und Hausdichtern der große William zählte. Und wenn auch Massinger seinem Kollegen um so viel nachsteht, als die Entfernung zwischen Talent und Genie ausmacht, — das „métier“ hat er gründlich verstanden. Seine Stücke, soweit sie uns erhalten sind (ein großer Teil seiner Manuskripte soll dadurch zerstört worden sein, daß ein Koch sie zum Feueranmachen benützte), zeigen ihn uns als einen Techniker, einen „Theatraliker“ ersten Ranges; es sind Stücke, in denen wenig reflektiert und viel gehandelt wird, in denen jeder Akt neue Ereignisse, neue packende Szenen bringt und in denen die Spannung ununterbrochen anhält bis zum Schluß, wo, in den Trauerspielen wenigstens (Massinger hat auch Lustspiele gedichtet), die Bühne im Blute schwimmt.

Es war wirklich nicht nötig, daß Beer-Hofmann diesen Meister der dramatischen Technik zu korrigieren sich bemühte. Die Korrektur hat nur zur Folge, daß man sieht, wie überlegen als Dramatiker der alte Dichter seinem Bearbeiter ist, und wie unrecht dieser getan hat, einem Autor eine Lektion zu erteilen, bei dem er hätte in die Schule gehen müssen.

Die großen Schwierigkeiten, welche bei der Ausarbeitung des Charolais-Dramas zu überwinden waren, hatten darin

ihren Grund, daß es ein Stück ist, das eigentlich aus zwei Stücken besteht. Das Original ist, wie erwähnt, eine Kompagniearbeit; und die amüsante Vorstellung drängt sich auf, daß vielleicht jeder der beiden Kompagnons an dem dramatischen Geschäft sich mit dem gleichen Kapital beteiligt hat, indem Herr Philipp Massinger das eine, Herr Nathanael Field das andere Stück einbrachte, worauf sie sich dann gemeinsam der Aufgabe unterzogen, die beiden Stücke zu einem einzigen Drama zusammenzuschmelzen.

Das erste Stück ist das Drama vom Leichnam des alten Grafen Charolais. Der alte Graf hat als Marschall das burgundische Heer zum Siege geführt. In dem englischen Trauerspiel lassen Massinger und Field ihre Geschichtskenntnis glänzen und teilen mit, daß es sich um den Krieg der Burgunder gegen die Schweizer und um die Schlachten bei Granson und Murten handelt. Es bleibt nur rätselhaft, wie der burgundische Marschall Charolais es fertiggebracht hat, in diesen Schlachten zu siegen, in denen bekanntlich die Burgunder von den Schweizern geschlagen worden sind. Nachdem er also gesiegt hat, ist er gefallen; und da er nicht imstande war, die Summen wiederzugeben, die er sich ausgeliehen hatte, um den Sold und die Verpflegung seiner Truppen bestreiten zu können, bringen die Gläubiger ein burgundisches Gesetz zur Anwendung, das ihnen das Recht gibt, den Leichnam des Schuldners so lange in Gewahrsam zu halten, bis die Schuld bezahlt ist. Der junge Graf Charolais prozessiert vor dem Parlamentsgerichtshof mit den Gläubigern um den Leichnam des Vaters. Er erbietet sich, selbst in Schuldhaft zu gehen, wenn die Gläubiger den Leichnam freigeben wollen. Und nun geschieht das Wunderbare, daß Rochfort, der ehrwürdige Präsident des Parlaments, von so viel Pietät gerührt, dem edlen jungen Manne nicht nur das Geld zur Verfügung stellt,

dessen er zur Zahlung der Schuld bedarf, sondern ihm auch noch seine eigene Tochter zur Frau gibt.

Das ist das erste Stück. Daran schließt sich als neues Stück ein Ehebruchsdrama. Der junge Graf von Charolais heiratet die Tochter des Präsidenten, deren Name Beaumelle, der das Bild einer zierlichen Dame in altfranzösischer Tracht gibt, von Beer-Hofmann in den weniger malerischen und weniger melodischen Namen Désirée verwandelt worden ist. Beaumelle nimmt den jungen Novall zum Liebhaber. Graf Charolais entdeckt den Ehebruch. Er nötigt den alten Präsidenten Rochfort, über den Verrat seiner Tochter selbst zu richten; und da der gerechte Mann nicht leugnen kann, daß sie nach dem Gesetz den Tod verdient, sticht Charolais sie nieder. Er wird dann wegen der Ermordung seiner Gattin selbst vor dem Parlament angeklagt, wird aber, da er den Ehebruch nachweisen kann, freigesprochen, — natürlich nur, um im letzten Augenblick von einer anderen Person des Stückes nun auch seinerseits erdolcht zu werden. So wenigstens verläuft die Handlung bei Massinger und Field.

Die Verbindung zwischen diesen beiden Stücken haben die alten Dichter durch ein Mittel hergestellt, das eigentlich sehr einfach ist und doch seine volle Wirkung tut. Dieses Mittel beruht in der Art, wie sie den Charakter der Beaumelle angelegt haben. Beaumelle ist ein sittenloses Geschöpf — diese oder jene junge Dame aus vornehmem englischen Hause, die Massinger und Field gekannt haben, mag zum Muster gedient haben — das sich nur deshalb verheiratet, weil es für eine Frau bequemer und ungefährlicher ist, Liebhaber zu nehmen, als für ein junges Mädchen. Sie hört ihrer Kammerzofe mit Wohlgefallen zu, wenn ihr diese auf die Frage: „Warum heiraten die Mädchen?“ zur Antwort gibt: „Mädchen nehmen einen Gemahl, um andere Männer zu

lieben." Der Ehemann hat nach der Anschauung dieser Frauen nur die Aufgabe, die Liebesabenteuer seiner Gattin mit seinem Namen zu decken. „Ein Mann," sagt die Kammerzofe, „ist in diesen Zeiten nur wie ein Mantel; man bedarf ihn auf der Straße, aber nicht im Zimmer." Zu dieser Rolle des Deckmantels wird sich natürlich ein Mann von Stellung und Vermögen nicht leicht hergeben. Darum ist Beaumelle so rasch bereit, auf die schrullenhafte Idee ihres Vaters einzugehen und dem armen Offizier die Hand zu reichen, den dieser eines Tages aus dem Gerichtssaale mit heimbringt. Man wird ihm seine Schulden zahlen; man wird ihm außerdem noch eine reiche Mitgift aushändigen; und natürlich wird er dann beide Augen zudrücken, um den Wohlstand nicht zu verlieren und nicht wieder zum Bettler zu werden. Auch darf er sich über nichts beklagen, da er ja bezahlt worden ist. Einen bequemen Ehemann erlangt man am sichersten dadurch, daß man ihn kauft, und Beaumelle meint:

Ich will schwärmen,
Gesellschaft seh'n, will küssen und umarmen
Und größ're Gunst vielleicht noch zugesteh'n.
Doch wer von meinem Gelde lebt, soll wissen,
Daß er nicht drüber murren darf.

An der ganzen Tragödie, die sich nunmehr abspielt, ist also eigentlich die Mitgift schuld; so erklärt es sich, daß das englische Stück den Titel „Die verhängnisvolle Mitgift" führt. Die Frage wird aufgeworfen: Ist für eine Mitgift die Ehre eines Mannes feil? Indem es sich die Lösung dieser Frage zur Aufgabe stellt, wächst das Stück vom Theatralischen zum Menschlichen empor. Und es erhebt sich zu einer wahren moralischen Höhe, da es auf die Frage mit einem furchtbaren Nein antwortet. Mit flammender Entrüstung weist der Graf von Charolais die Zumutung von sich:

Daß, wenn ein Armer sich
Der reichen Braut vermählt, er einen Tag
Ihr Gatte sei, hernach ihr Knecht auf immer.

Wie eine große Rächergestalt steht er in der blutigen Schlußszene der Tragödie da. Und die Größe dieser Gestalt hat darin ihren Grund, daß der Graf von Charolais, der seiner Gattin den Dolch in die Brust stößt, nicht nur die gekränkte Gattenehre an der Schuldigen rächt, sondern daß er auch die Armut am Reichtum rächt — die Armut, an deren Menschenwürde der Reichtum gefrevelt hat, da er sie hat erkaufen wollen.

Aus der leichtfertigen kleinen Beaumelle, die sich für ihr Geld einen „mari commode" einhandeln will, hat Beer-Hofmann eine keusche und tugendsame Désirée gemacht, die den Grafen von Charolais aus Gehorsam gegen ihren Vater und auch ein wenig aus Liebe heiratet. Die Frau ist besser geworden, das Stück aber schlechter. Denn durch diese Änderung im Charakter der Frau verliert nicht nur der Held seine Mission als Rächer der beleidigten Armut und damit seine moralische Größe, sondern vor allen Dingen ist durch diese Änderung der Zusammenhang zwischen den beiden Teilen des Dramas zerstört. Aus einem kunstvollen Gefüge ist gerade der Pflock herausgenommen, der das Ganze zusammenhielt. Kein Wunder, daß nunmehr alles übereinander stürzt.

Der erste Teil des Dramas hat freilich durch die Umgestaltung des Frauencharakters gewonnen. Insbesondere hat Beer-Hofmann, um seine Heldin einzuführen und zu schildern, einen ganz neuen zweiten Akt geschaffen, der zwar der dramatischen Vorgänge völlig entbehrt und infolgedessen auf der Bühne ohne Wirkung bleibt, der aber reich ist an poetischer Schönheit, und den die keusche Lieblichkeit des Mädchens, das in seinem Mittelpunkte steht, wie mit einem milden Glanze erfüllt.

Eine seltsame Verirrung des Autors ist es nur, dem Publikum zuzumuten, daß es glauben soll, ein weibliches Wesen von so reiner, so edler Sittlichkeit werde nach kurzer Ehe dem ersten Verführer, der sich einstellt, Gehör schenken. Und welches Mittel wendet der Verführer an, um das Unmögliche zu ermöglichen, und aus einer züchtigen Frau, gleichsam im Handumdrehen, eine unzüchtige zu machen? Nur ein Mittel: er spricht. Zu Beginn des vierten Aktes sehen wir eine glückliche Familie vor uns. Der Mann liebt die Frau, die Frau liebt den Mann, und beide lieben ihr Kind. Der Mann muß plötzlich abreisen. Und jetzt kommt der Verführer, sagt der Frau, daß er sie anbetet, sagt es ihr wieder und wieder, bald in leidenschaftlichen, bald in zarten Worten — und nachdem er ihr das eine Zeitlang gesagt hat, geht die Frau mit ihm aus dem Hause und läßt sich von ihm in ein Separatzimmer eines übelberufenen Wirtshauses führen. Nun ist Beer-Hofmann gewiß ein Meister der Rede. Seine Verse genügen den höchsten literarischen Ansprüchen. Aber das heißt doch wirklich den Eindruck der Literatur auf die Frauen überschätzen, wenn man annimmt, daß eine Frau, der ein Verliebter seine Liebe mit stilistischem Raffinement vorträgt, nach einer Viertelstunde bereits nicht umhin kann, ihren Ehegatten mit dem Stilisten zu betrügen.

Beer-Hofmann hat zeigen wollen, wie die Frau von den sinnverwirrenden Worten des Verführers gleichsam hypnotisiert wird und wie sie ihm folgt, einer Traumbefangenen, einer Schlafwandlerin gleich, die selbst nicht weiß, was sie tut. Das kommt auf der Bühne nicht zum Ausdruck und kann nicht zum Ausdruck kommen. Und trotz aller in dieser Szene aufgewendeten Kunst begreift man nicht, daß die Frau dem Ansturm des Liebhabers erliegt. Man kann an den Ehebruch nicht glauben, welcher der Vernunft ebenso wie dem

Gefühl widerspricht, und er wird auch dadurch nicht innerlich glaubhafter, daß er im nächsten Akt bereits eine vollzogene Tatsache ist.

Weil man an die Schuld der Frau nicht glaubt, kann man auch die Berechtigung der blutigen Strafe nicht begreifen, die der Gatte, nachdem er den Ehebruch entdeckt hat, an seiner Gattin vollzieht. Der Ermordung der Frau, zu der das alte englische Stück durch eine geschlossene Reihe starker Argumente hinleitet, fehlt hier jede Begründung. Selbst wenn man annehmen will, man sei von dem Autor in der Verführungsszene überzeugt worden, so ist nach der eigenen Ansicht des Autors, welche dieser Szene zugrunde liegt, die Frau nicht schuldig. Denn sie hat in einem Moment der Sinnesverwirrung gehandelt, und es ist ein elementarer Grundsatz der Rechtsanschauung, daß jemand, der seiner Sinne nicht mächtig ist, kein Verbrechen begeht. Ein Urteil von empörender Leichtfertigkeit fällt daher der Präsident, der, von Charolais aufgefordert, über seine Tochter zu richten, sie, ohne sich auch nur mit einem Worte über die näheren Umstände des Falles zu erkundigen, zum Tode verdammt.

Allerdings führt Charolais nicht, wie in dem englischen Stücke, das Urteil aus; aber der Unterschied ist gering, da er durch seine grausamen Worte seine Frau dazu treibt, sich selbst den Tod zu geben. Diese Grausamkeit des Grafen von Charolais — seine Unerbittlichkeit gegenüber dem Flehen des greisen Vaters, dem er all sein Glück verdankt, — seine Unversöhnlichkeit gegen das arme, verzweifelte Weib, die wie keine andere der Verzeihung würdig ist, — machen einen geradezu abstoßenden Eindruck. Es ist schwer zu begreifen, wie die Empfindung des Autors, der sich doch an anderen Stellen seines Werkes als ein zartfühlender Poet erweist, hier

so in die Irre gehen konnte. Der letzte Akt des Beer-Hofmannschen Trauerspiels, in dem ohne jeden zureichenden Grund ein junges Menschenleben hingeschlachtet wird, wirkt peinlicher, als die Schlußszenen der englischen Tragödie nur je gewirkt haben können, bei denen man sich doch sagen konnte, daß das Blut im Namen der Gerechtigkeit floß.

War es denn überhaupt so unumgänglich nötig, daß Blut vergossen wurde? Eine Überlegenheit über Massinger besitzt Beer-Hofmann auf alle Fälle — die Überlegenheit eines Menschen aus dem zwanzigsten Jahrhundert über einen Menschen aus dem siebzehnten. Von dieser Überlegenheit vor allem mußte er Gebrauch machen. An Stelle der Härte und Grausamkeit einer großen, aber in manchen Dingen noch barbarischen Zeit mußte er die milde Lebensanschauung unserer Epoche, an Stelle der blutigen Erbarmungslosigkeit des siebzehnten mußte er die Humanität des zwanzigsten Jahrhunderts setzen. Das Drama mußte enden in einer leuchtenden Apotheose von Güte und Versöhnung.

Die letzten beiden Akte sind also gänzlich verfehlt. Der dritte, der die Gerichtsszene bringt, in der Charolais sich bereit erklärt, an Stelle des Leichnams seines Vaters in Schuldhaft sich zu begeben, worauf der Präsident ihm sein Vermögen und seine Tochter anbietet, hat zwar dem Publikum gefallen, könnte aber noch weit lebendiger gestaltet werden. Die Vorteile, welche die dramatische Situation bietet, sind hier lange nicht genügend ausgenützt; und der Schluß, wo der Graf von Charolais das schöne Mädchen, das von der Galerie zu ihm herniedersteigt, mit der Sonne vergleicht, zeichnet sich nicht gerade durch Originalität aus. Von der Schönheit des zweiten Aktes wurde schon gesprochen. Der erste Akt gibt in den Gesprächen zwischen Charolais und seinem Freunde Romont eine stimmungsvolle, wenn auch gar zu breite Expo-

sition und enthält überdies die beste Szene des Stückes. Sie spielt zwischen Charolais und dem Wortführer der Gläubiger, dem roten Itzig. „Gib mir den Leichnam meines Vaters heraus!" fleht Charolais. „Sei barmherzig! Denk an deinen eigenen Vater!" Und der rote Itzig antwortet:

Ich denk ja schon die ganze Zeit daran! —
— Der freilich ist verfault nix in e Kerker!
Die Stadt, wo er geboren war, die hat sich
Viel kosten lassen seine Leichenfeier!
Vor Sonnenaufgang war'n schon ausgerückt
Soldaten, die Verein', die Bruderschaften,
De ganze Geistlichkeit! Was für en' Ehr'
Das für e Juden is! Der König selber
Is dagesessen auf den großen Platz,
Der ganze Hof — und alles für e Juden!
Und läuten ham se lassen alle Glocken,
Und mit de Fahnen sind se vor mei Vatter
Vorbeigezogen . . . .
Bis dann
Am Abend — wie schon dunkel war — der König
Mit eig'ner Hand hat angezindt den Holzstoß —
Wo drauf mei Vatter war, und weil das alles
Noch nix genug Ehr' war für meinen Vatter,
Ham se begonnen, schön zu singen, und —
Weil er doch Jud' war — ham se ihm zu Ehren
Ihm vorgesungen uns're alten Psalmen,
Und ihm zu Ehren unsern Gott gelobt.
Ich weiß nur nix, ob er es auch bemerkt hat?
Denn da hat er schon angefangt zu brennen,
Von unten her, und hat zu schrei'n begonnen,
Und hat geschrie'n, ganz laut hat er geschrie'n —
Mei Vatter! laut! und ich hab' ihn gehört! —
Schma Jisroel! — — Nun, wollt's Ihr noch, Herr Graf,
Ich soll an meinen Vatter denken, damit

Ihr mir jetzt leid tut's, weil der tote Vatter
Von Euch jetzt faulen muß?

Der Haß des Juden gegen seine Verfolger findet in der Figur des roten Itzig einen kraftvollen Ausdruck; und so groß ist im Drama die Macht des einfachen und starken Gefühls, daß die Figur des Juden, die ganz aus diesem Hasse gebildet ist, die wirkungsvollste des Dramas geworden ist, wirkungsvoller, lebendiger als alle die anderen Personen des Trauerspiels mit ihren komplizierten, differenzierten, literarischen Empfindungen. Mit der Unversöhnlichkeit des roten Itzig kann man auch mitfühlen, da sie, im Gegensatz zu der des Grafen von Charolais im letzten Akt, auf überzeugende Gründe gestützt ist.

Der rote Itzig ist also eine bedeutende Figur, weil er unversöhnlich ist. Die Frage ist nur, ob er nicht noch bedeutender sein würde, wenn er versöhnlich wäre. Die Frage ist, ob nicht Nathan der Weise mit seiner Güte und Milde höher steht als Shylock. Gewiß, der Haß, der mannhafte Haß des Gepeinigten gegen den Peiniger hat seine Größe. Aber mag der Haß auch tausendfach begründet sein, die Frage ist, ob es nicht doch, ob es nicht gerade deshalb größer ist, zu verzeihen.

„Der Ruf des Lebens."

Von Arthur Schnitzler.

Der erste Akt schließt mit einer Vergiftung. Im zweiten Akt wird eine Frau erschossen. Im Zwischenakt vom zweiten zum dritten Aufzug bringen zwei junge Männer sich um. Im dritten Akt stirbt ein junges Mädchen. Weiter geht das Drama nicht, aus dem sehr begreiflichen Grunde, weil fast das gesamte Personenverzeichnis ausgestorben ist. Ein seltsames Stück, dieses Schauspiel, das in drei Akten eine Anzahl von Todesfällen bringt, die für drei Tragödien hinreichen würde. Das Seltsamste aber ist, daß dieses Stück, in dem ununterbrochen gestorben wird, geschrieben worden ist, um das Leben zu verherrlichen.

Die Macht, welche das Leben über die Menschen hat, die nicht widerstehen können, wenn es sie ruft, bildet das Thema dieses Dramas von Arthur Schnitzler. Es spielt um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Wien, und der Ruf des Lebens — so erzählt der Dichter — ergeht an Marie, die Tochter des alten Moser. Moser leidet an einer schweren Krankheit, die unheilbar ist, aber noch Jahre sich hinziehen kann. Marie pflegt den Vater; doch der böse alte Mann weiß ihr nicht nur keinen Dank, sondern findet ein teuflisches Vergnügen daran, sie in sein Krankenzimmer einzusperren. Der Arzt sagt ihr, daß sie Pflichten gegen sich selbst hat, die den Pflichten gegen ihren Vater vorgehen, und redet ihr zu, daß sie sich entschließt, ihr Leben zu leben, ehe es zu spät ist. Marie hat nun lange genug mit sich gerungen

und ist nahe daran, den Entschluß zu fassen, den der Arzt ihr nahelegt. In diesem Augenblicke tritt der Forstadjunkt vor sie hin, ein wackerer Mann, der sie liebt, und hält um ihre Hand an. Allein Marie weist ihn ab. Wohl drängt es sie, dem Ruf des Lebens zu folgen; aber dieser Ruf tönt von einer ganz anderen Seite zu ihr her. Im Winter hat sie mit ihrer Base Katharina einen einzigen Ball besucht, und auf diesem Balle haben die Mädchen mit zwei Offizieren von den blauen Kürassieren die Nacht vertanzt. Seitdem glüht im Herzen Mariens mit heißer Flamme die Begierde, in die Arme des Offiziers aus jener Ballnacht zu sinken und die Geliebte dieses Mannes zu werden, den sie seitdem nicht mehr wiedergesehen hat.

Unten vor den Fenstern des Zimmers, in dem Marie ihren kranken Vater wartet, reiten die blauen Kürassiere vorüber. Die Armee zieht in den Krieg, und die blauen Kürassiere reiten in den Tod. Durch die Flucht dieses Regimentes ist vor Jahren die Schlacht bei Lindach verloren gegangen; um diese Schuld zu sühnen, hat der Oberst vom Kaiser die Gnade erbeten, daß das Regiment in der ersten Schlacht des neuen Krieges auf einen Platz gestellt werde, auf dem der Tod den blauen Kürassieren sicher ist, bis auf den letzten Mann. Marie wird also den Offizier, nach dem sie sich sehnt, nicht mehr wiedersehen. Es ist zu spät.

Aber nein, es ist nicht zu spät. Katharina bringt die Kunde, daß die Schwadron, zu der die beiden Offiziere gehören, in welche die beiden Mädchen auf jenem Ball sich verliebt haben — Max und Albrecht heißen sie — erst am nächsten Morgen ausrücken wird. Sie weiß es aus bester Quelle. Denn, wie Marie nach Max, so hat Katharina sich nach Albrecht gesehnt; und sie ist schließlich ihrer Sehnsucht gefolgt und kommt eben aus den Armen ihres Geliebten,

mit dem sie die Nacht verbracht hat. Das Beispiel der Base bringt Mariens Entschluß zur Reife. Auch sie wird zu ihrem Geliebten eilen. Noch bleibt eine Nacht, in der sie ihm gehören kann. Der Vater versperrt die Tür. Aber es gibt kein Hindernis mehr, das Marie zurückhalten könnte. Und da sie das Zimmer nicht verlassen kann, so lange der Vater lebt, schüttet sie ihm einen Schlaftrunk ins Glas, der ihn in einen Schlaf versenkt, aus dem es kein Erwachen mehr gibt. Aus der Tasche des toten Vaters nimmt sie den Schlüssel zur Zimmertür und flieht dahin.

Im zweiten Akt sehen wir sie in das Zimmer von Max hineinstürzen, das im Erdgeschoß der Kaserne der blauen Kürassiere liegt, und sich hinter einem Vorhang verbergen. Max kehrt in sein Zimmer zurück, begleitet von der Frau des Obersten. Eben noch hat dieser durchs Fenster mit ihm gesprochen. Ein Gerücht ist dem Obersten zu Ohren gekommen, das von seiner Frau und Max Böses behauptet. Der Oberst hat Max auf Ehre und Gewissen gefragt, ob das Gerücht wahr sei, und Max hat mit Nein geantwortet. Die Antwort war eine Lüge. Denn die Frau des Obersten ist die Geliebte des jungen Offiziers, und jetzt begeht sie die Tollkühnheit, zu ihm ins Zimmer zu kommen, um ihn anzuflehen, daß er nicht in den Krieg ziehen, sondern mit ihr entfliehen möge.

Das Gespräch der beiden wird durch ein Klirren der Fensterscheibe jäh unterbrochen. Der Oberst springt ins Zimmer, sagt nur wenige Worte voll Bitterkeit und Hohn, zieht dann plötzlich einen Revolver und schießt die ungetreue Frau nieder. Max bittet, auch ihm den Tod zu geben. Der Oberst verweigert es, befiehlt ihm aber, sich bis zum nächsten Morgen selbst zu erschießen. Nachdem der Oberst gegangen, tritt Marie hervor, die hinter dem Vorhang alles gesehen

und gehört hat. Sie weiß, daß Max am nächsten Morgen sterben muß, will aber wenigstens bis dahin noch ihm gehören. Max umschlingt sie, und beide eilen hinaus, um ihre erste und letzte Liebesnacht zu verleben.

Das ist, in wenigen Strichen skizziert, der Inhalt der ersten beiden Akte des Dramas. Bei der ersten Aufführung im „Lessing-Theater“ fand der erste Akt Beifall, nach Schluß der beiden folgenden Akte klatschten nur noch die Freunde des Autors und zischten viele andere. Es war ein Mißerfolg; und die Ablehnung von seiten der Kritik war noch viel energischer, als die von seiten des Publikums. So scharfe Worte hat Schnitzler noch nie von der Berliner Kritik zu hören bekommen, zu deren erklärten Lieblingen er zählt.

Der Mißerfolg hat seine Ursache vor allem darin, daß der Autor die Idee nicht auszuführen vermocht hat, die er sich als Grundgedanken für sein Stück gewählt hat. Das Drama handelt vom Ruf des Lebens. Das Leben, sagt es, ist so stark und sein Ruf ist so machtvoll, daß jeder, an den dieser Ruf ergeht, ihm folgen muß, allen Hindernissen zum Trotz. Der Gedanke ist schön und wahr; um ihn auszuführen, müßte das Drama den unwiderstehlichen Rufer in all seiner Stärke und Größe zeigen. Und was zeigt es? Ein verliebtes Mädchen, das über die Leiche seines Vaters hinweg zu ihrem Buhlen läuft. Gewiß, auch Liebe ist Leben, und des Lebens Größe schildert auch ein Drama, das eine große Liebe schildert. In dieser Weise hat lange vor Schnitzler ein Dichter das Drama vom Ruf des Lebens geschrieben. Wenn Julia, der Feindschaft der Familien zum Trotz, der in jeder Stunde drohenden Todesgefahr nicht achtend, sich in Romeos Arme stürzt, so folgt sie dem Rufe des Lebens, und man begreift, daß sie ihm folgen muß, weil in dem Drama die Liebe, von welcher der Ruf des Lebens ergeht, in ihrer

Allgewalt geschildert ist, — geschildert von der poetischen Allgewalt eines Dichters ohnegleichen.

Man wird von Schnitzler sicherlich nicht verlangen, daß er dichtet, wie Shakespeare. Wohl aber darf man beanspruchen, daß in einem Drama, das von der Macht der Liebe handelt, die Liebe in einer Größe erscheint, die es ermöglicht, an ihre Macht zu glauben. In dem Schnitzlerschen Drama jedoch macht die Liebe nirgends den Eindruck der Größe; ja sie macht nicht einmal den Eindruck der Liebe. Ein Mädchen hat einen Mann ein einziges Mal, nur wenige Stunden lang gesehen; und noch eine lange Zeit nach dieser Begegnung ist ihr ganzes Wesen beherrscht von dem Wunsche, sich diesem Manne, den sie kaum kennt, hinzugeben, selbst wenn sie, nachdem sie ihm einmal gehört hat, ihn nie mehr wiedersehen sollte. Mit dem schönen Wort „Liebe" kann man diese Regung der Sinne wohl kaum benennen, die eher ein eigentümliches Gelüste, eine seltsame erotische Laune ist, deren ganze Abnormität noch durch die Tatsache dargetan wird, daß das Mädchen, nur um dieses Gelüstes willen, Herz und Hand eines anderen Mannes zurückweist, der sie glücklich machen würde. Und es ist doch wirklich eine unmögliche Behauptung, wenn der Dichter erklärt, daß ein abnormer Sexualtrieb das Leben ist, daß das Mädchen dem Rufe des Lebens folgt, wenn sie einer erotischen Laune nachgibt.

Erotische Launen hat Arthur Schnitzler in seinen Anatol-Szenen dargestellt; und man erfreut sich hier an den heiteren Wirkungen, den geistreichen Paradoxen, die er mit Anmut aus ihnen zu ziehen weiß. Als Motive für solches Scherzspiel leisten sie treffliche Dienste. Aber unbegreiflich ist, daß der Dichter glaubt, aus diesen Motiven, aus Anatol-Stimmungen und Anatol-Launen, auch Tragödien, ganze große Tragödien mit Dolch und Gift und allem sonstigen tragischen

Zubehör, herleiten zu können. In allen Trauerspielen, die Schnitzler während der letzten Jahre geschrieben hat, — dieser Autor, den sein feiner Humor wie keinen anderen auf das Gebiet des Lustspiels verweist, läßt nicht davon ab, Trauerspiele zu schreiben, — entwickelt sich die Handlung, mag sie in der Gegenwart oder in der Renaissance-Zeit spielen, immer nur aus Launen und Stimmungen nach Anatol-Art, die natürlich völlig unzureichend sind, um die tragischen Wirkungen zu begründen, die der Dichter aus ihnen zieht. An diesem Mißverhältnis zwischen Ursache und Wirkung leidet seit einiger Zeit Schnitzlers ganzes dramatisches Schaffen. An demselben Mißverhältnis geht auch das hier besprochene Drama zugrunde. Die Heldin des Dramas soll tragisch wirken. Doch was das Drama von den Vorgängen in der Seele der Heldin mitteilt, reicht absolut nicht hin, um ihre Handlungsweise zu motivieren. Und dieses Mädchen, das ihren Vater tötet, um eine erotische Laune zu befriedigen, wirkt nicht tragisch, sondern nur peinlich und abstoßend.

Ein Mädchen, wie Marie, hat niemals existiert und kann niemals existiert haben. Die anderen Hauptfiguren des Dramas sind nicht weniger unwahr und nicht weniger unangenehm. Der Vater, der ein sadistisches Vergnügen darin findet, sein Kind, das ihn mit hingebender Liebe pflegt, dadurch seelisch zu martern, daß er es Jahre hindurch in seinem Krankenzimmer eingesperrt hält, ist ein moralisches Ungeheuer. In moralischer Beziehung nicht höher zu achten ist der Offizier, Mariens Auserwählter. Er steht dabei, wie seine Geliebte erschossen wird; und nicht fünf Minuten später läuft er Arm in Arm mit einer neuen Geliebten zur Tür hinaus. Auch muß man allen Respekt vor der Solidität der Nerven dieses jungen Mannes haben, der imstande ist, nachdem er die Erschießung seine Geliebten mit angesehen hat und bevor er sich

selbst erschießt, in der zwischen dem Morde und dem Selbstmorde liegenden Nacht noch rasch ein Schäferstündchen zu genießen. Übertroffen aber wird das alles durch den Obersten. Daß er seine beim Ehebruch ertappte Frau ohneweiters niederknallt, kann man zur Not noch als ein Verfahren von militärischer Kürze gelten lassen. Im dritten Akt wird dann erzählt, daß dieser Ehebruch, um den der Oberst wußte, bevor er ihn mit eigenen Augen konstatieren konnte, der eigentliche Grund gewesen ist, weshalb er für sich und sein Regiment dem Kaiser das Todesgelübde abgelegt hat. Dieser Oberst nimmt sich also das Recht, für den Ehebruch, den seine Frau begangen hat, nicht nur die Sünderin selbst, sondern ein ganzes Regiment, einige hundert ganz und gar unschuldige Soldaten und Offiziere, mit dem Tode zu bestrafen. Von den Unmöglichkeiten des Stückes ist diese sicherlich die unmöglichste, von seinen moralischen Monstrositäten die ungeheuerlichste.

Dieser wegen eines Ehebruchs verfügte und verübte Massenmord — denn das Regiment wird wirklich bis auf den letzten Mann getötet — zeigt übrigens mit besonderer Klarheit, daß das Drama, welches das Leben unterschätzt, auch an einer Unterschätzung des Todes leidet. Daß der Autor den Tod so häufig verwendet als billiges, dramatisches Auskunftsmittel, daß er die Personen des Stückes eine nach der anderen sterben läßt, und zwar in der Regel ganz willkürlich sterben läßt, ohne jede ausreichende Motivierung, steht nicht im Einklang mit der Größe des Todes und mit dem Respekt, den man im Drama wie im Leben dieser Größe schuldet. Und so viel feine Bemerkungen über den Tod auch der Dialog enthält — namentlich in dem Gespräch zwischen den beiden Offizieren Max und Albrecht im zweiten Akt wird zu diesem Thema viel Geistreiches gesagt — es bleibt alles wirkungslos, weil man in dem Drama nirgends die Größe

des Todes empfindet, weder in der Art, wie gestorben, noch in der Art, wie über das Sterben gesprochen wird. Man denke im Gegensatz dazu an das, was Macbeth über Tod und Leben sagt, nachdem er das Hinscheiden seiner Frau erfahren hat, und an die mächtige Wirkung dieser Worte, die daher rührt, daß man die ganze Gewalt des Todes in dem Drama verspürt hat. In dem Schnitzlerschen Drama jedoch erscheint der Tod klein — klein, wie das Leben, das einer sexuellen Abnormität gleich gesetzt wird.

Wohlgelungen sind einige Nebenfiguren. Der Arzt zeigt einen diskreten Edelmut und äußert als Raisonneur des Stückes manchen schönen Gedanken; der Adjunkt ist einfach und wacker; und Katharina, die Base, hat einen Zug von Poesie, die Marie, der Heldin, gänzlich mangelt, und es umschwebt sie etwas von dem Duft Schnitzlerscher Mädchengestalten aus früherer Zeit. Nur hat der Dichter den vom Standpunkt der dramatischen Technik aus schweren Fehler begangen, daß er sie, nachdem er sie im ersten Akt lediglich episodisch, im zweiten Akt gar nicht verwendet hat, im dritten Akt plötzlich in den Mittelpunkt der Handlung rückt. Der Zuschauer ist auf diese Verschiebung des dramatischen Schwerpunktes in keiner Weise vorbereitet und hat für die Nebenfigur der Katharina im bisherigen Laufe des Dramas nicht Interesse genug gewonnen, um Anteil nehmen zu können an der großen Wahnsinnsszene nach Art der Ophelia, die sie im dritten Akt spielt, und an ihrem Tode, der den Akt und das Stück beschließt.

Im übrigen hat Schnitzler ersichtlich sich bemüht, in seinem neuen Werke gerade auf dem Gebiete der dramatischen Technik etwas zu leisten und sein Stück bühnenwirksam zu gestalten. Dieses Bestreben ist sehr löblich, und man kann es nur mit Freuden begrüßen, wenn in einer Zeit, wo die Unfähigkeit der meisten dramatischen Schriftsteller, auf der Bühne zu wir-

ken, von einer Ästhetik unterstützt wird, welche erklärt, eben darin, daß ein Stück auf der Bühne nicht wirke, bestehe seine eigentliche Bühnenwirkung, — wenn in einer solchen Zeit ein namhafter Autor sich entschließt, dem Theater zu geben, was des Theaters ist. Schnitzler hat also sein neues Drama mit einer Reihe starker Theatereffekte ausgestattet. Aber die Bedingung für die Wirkung von Theatereffekten ist doch, daß sie glaubhaft sind. Und die Unwahrheit der Menschen und Vorgänge in dem Schnitzlerschen Stücke läßt auch die Theatereffekte, die sich aus ihnen herleiten, unwahr erscheinen und bringt sie um ihre Wirkung. Nun gibt es freilich Virtuosen der Bühnentechnik, die starke Theaterwirkungen hervorzubringen wissen durch Dramen, in denen Menschen und Vorgänge innerlich unwahr sind und das Publikum nur durch einen Schein von Wahrheit täuschen. Um nach solchen Wirkungen zu streben, ist jedoch Schnitzler zu ehrlich, zu sehr Dichter — und nicht genug Virtuose. . . .

Man fühlt immer ein ganz besonderes Bedauern, wenn man über ein verfehltes Schnitzlersches Stück zu berichten hat. Unter denen, welche die moderne Literaturbewegung emporgebracht hat, ist er der besten einer, wenn nicht überhaupt der beste. Bei ihm verbinden sich echtes poetisches Empfinden, feiner Geist, respektables technisches Können, rastloser Fleiß und lauteres Streben. Trotzdem erlebt er seit Jahren einen Mißerfolg nach dem andern. Gerade der ehrliche Freund des Dichters hat die Pflicht, immer wieder und mit immer stärkerem Nachdruck auf den Grund dieser Mißerfolge hinzuweisen. Alle vorzüglichen Eigenschaften Schnitzlers werden illusorisch gemacht durch einen Mangel: durch die Enge des Kreises, in dem sein Schaffen sich bewegt.

So viel Dramen er schreiben mag — er schreibt stets nur Anatol-Geschichten. Er entnimmt seine Stoffe lediglich

einem kleinen Spezialgebiet von erotischen Erlebnissen, die keinerlei allgemein menschliche Bedeutung haben. Dieses kleine Gebiet ist für ihn die Welt, und ein erotisches Abenteuerchen solcher Art erscheint ihm, wie der Titel seines neuen Stückes erkennen läßt, als das Leben selbst. Aus solchem Irrtum muß der Dichter sich aufraffen, wenn er zu der Höhe des Schaffens gelangen soll, die man von ihm erwartet hat und auch heute noch erwarten darf. Aus der Anatol-Erotik heraus muß er den Weg zum Leben, zum echten, großen Leben suchen. Ist denn dieser Weg wirklich so schwer zu finden? Des Lebens Stimme läßt sich von allen Seiten machtvoll vernehmen. Und Arthur Schnitzler wird ein großer Dichter sein, sobald er den Ruf des Lebens hören und sich entschließen wird, ihm zu folgen.

„Ritter Blaubart."

Von Herbert Eulenberg.

Bei der ersten Aufführung von Herbert Eulenbergs Drama „Ritter Blaubart" im „Lessing-Theater" brach ein Theaterskandal aus. Am nächsten Tage schrieb der Kritiker der „Nationalzeitung": „Es ist sicher, daß Eulenberg nicht nur für seine eigenen Schwächen und Unzulänglichkeiten büßen mußte, sondern auch für manche „moderne" Zumutung, die das Publikum in der letzten Zeit, seinen Ingrimm scheu verbeißend, sittsam geduldet hatte. Es war der Protest gegen ein System, das die Bühne zweifellos mißbraucht und das Publikum mit Irrlichtern in den Sumpf lockt."

Das sind treffende Worte, und es wird in der Tat immer deutlicher, daß gegenwärtig ein Mißbrauch mit dem Theater getrieben wird. Bei diesem Mißbrauch des Theaters lassen sich zwei Perioden unterscheiden, die langweilige und die widerwärtige.

Die langweilige Periode war die des Naturalismus. Wenn ein Stück nichts weiter war, als eine mechanische Abschilderung uninteressanter Menschen und Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben, wenn es unkünstlerisch, geistlos und undramatisch bis zur Bühnenwidrigkeit war, so wurde eben darin der Beweis gefunden, daß es dichterisch wertvoll und wahrhaft modern sei. Durch die Aufführung solcher Stücke wurde jahrelang die Bühne, wurde die Geduld des Publikums mißbraucht.

Dann kam die Perversität in die Mode. Um für wahr-

haft modern zu gelten, genügte es nicht mehr, wenn ein Stück qualvoll langweilig war, — jetzt mußte es auch noch widerwärtig sein durch seine Perversität. Was hier gesagt wird, ist nicht etwa eine ironische Übertreibung, sondern entspricht durchaus den Tatsachen. Wir haben es erlebt und erleben es noch, daß ein Berliner Theaterleiter, Max Reinhardt, sich aus der Aufführung perverser Stücke eine Spezialität gemacht, daß er gewisse Schauspieler und Schauspielerinnen in sein Ensemble aufgenommen hat, deren einzige künstlerische Qualitäten (wenn dies überhaupt künstlerische Qualitäten sind) in der Darstellung perverser Rollen bestehen.

Nachdem es einige Saisons lang von der Herabwürdigung Shakespearescher Dramen zu Ausstellungspossen gelebt hatte, wollte zu Beginn der Saison von 1906/1907 das von Max Reinhardt geleitete „Deutsche Theater", um eine längst fällige literarische Schuld einzulösen, wieder einmal einen neuen Dichter zu Wort kommen lassen. Die Wahl fiel auf Leo Greiner und sein Drama „Der Liebeskönig". Das Stück ist schlecht — eines der schlechtesten, die in unserer Zeit schlechter Stücke geschrieben worden sind. Es zeigt weder dramatisches Können noch poetisches Empfinden. Aber es spielt die ganze Skala der Perversität herunter. Und man hatte den deutlichen Eindruck, daß die Leitung des „Deutschen Theaters" es eben deshalb aus der Fülle von unaufgeführten Stücken erkoren hatte, aus einer Fülle von Stücken, unter denen sich ohne Zweifel Dutzende befinden, die mehr Anrecht haben würden, auf die Bühne zu kommen, als das Drama von Leo Greiner. Wir haben also hier einen Fall, wo nicht etwa (was durchaus zu billigen wäre) ein Drama aufgeführt worden ist, weil es, obwohl es durch manche Perversität abstößt, das Werk eines Dichters ist, — sondern wo ein Drama eben wegen seiner abstoßenden Perver-

sität für das Werk eines Dichters gehalten und der Aufführung für würdig erachtet worden ist. Und man kann sich wirklich kaum einen ärgeren Mißbrauch der Bühne denken, als daß ein Stück aufgeführt wird lediglich aus dem Grunde, weil es pervers ist.

Es wäre nicht verwunderlich gewesen, wenn der Theaterskandal, der seit langem drohte, bereits bei der Premiere von Leo Greiners „Liebeskönig" im „Deutschen Theater" ausgebrochen wäre. Er fand zwar noch in derselben Saison im „Deutschen Theater" statt bei der Premiere des Stückes „Ringelspiel" von Hermann Bahr, von dem ungefähr dasselbe gelten kann, das über das Stück von Leo Greiner gesagt worden ist. Vor Reinhardt aber wurde erst Brahm von einem Theaterskandal betroffen.

Brahm hatte sich mit seiner Zeit nicht weiter entwickelt, er war an dem künstlerischen Grundsatz der Langweile haften geblieben. Aber eines Tages sah auch er ein, daß er sich modernisieren müsse, und so faßte er den Entschluß, von der langweiligen Periode zur widerwärtigen fortzuschreiten. Er führte diesen Entschluß in der Weise aus, daß er den künstlerischen Grundsatz, zu dem er sich bisher bekannt hatte, nicht allzu sehr zu verleugnen brauchte, indem er ein Stück wählte, das nicht nur widerwärtig, sondern zugleich langweilig war.

Seit langem ergeht an Brahm, der Jahr um Jahr nur die Serie seiner Hausdichter herunterspielt, immer eindringlicher die Mahnung, auch einmal einem neuen Talent das Tor seines Hauses zu öffnen. Brahm entschloß sich endlich, diese Mahnung zu beherzigen. Aber er griff in der Auswahl derartig fehl, daß das Publikum den ersten neuen Dichter, dem seit mehr als einem Jahrzehnt Brahm die Ehre zuerkannte, auf seiner Bühne zu erscheinen, mit Hohngelächter aufnahm. Es gab unter den Besuchern dieser Premiere auch

einige musikalisch gestimmte Seelen, die das, was sie empfanden, durch Pfiffe auf Hausschlüsseln zum Ausdruck brachten.

In „literarischen" Kreisen — selbstverständlich genießt der durchgefallene Autor die Gunst der „literarischen" Kreise — herrschte große Entrüstung über das Verhalten des Publikums. Gewiß, es ist nicht schön, wenn die Zuschauer im Theater einem Werke geistiger Arbeit gegenüber gleichsam die rohe Gewalt zur Anwendung bringen. Aber wer die letzten Berliner Theaterjahre miterlebt hatte, konnte es dem Publikum nicht verdenken, daß ihm endlich einmal die Geduld riß.

Das Berliner Publikum, das in dem Rufe steht, allzu kritisch zu sein, ist nämlich in Wirklichkeit das gutmütigste, das langmütigste Publikum der Welt. Wieviel unerträgliche Stücke hat es nicht in diesen Jahren ruhig ertragen — ja sogar noch freundlich aufgenommen und applaudiert! Die schönste Eigenschaft dieses Publikums ist seine fortschrittliche Gesinnung, sein ehrliches Streben, mit der Zeit mitzugehen und dem Neuen gerecht zu werden. Das ist natürlich auch eine Geistesverfassung, in welcher der Snobismus gedeiht, — der Snobismus, der sich für das Neue erklärt, nicht weil es künstlerisch wertvoll, sondern weil es neu ist. Das Berliner Publikum ist das Publikum einer Stadt, die mit verblüffender Schnelligkeit sich zur Weltstadt entwickelt hat, die daher einstweilen nur ein Heute und noch kein Gestern hat. Es fehlen dem Publikum infolgedessen die künstlerischen Traditionen, von denen der Kunstgeschmack sicher geleitet wird. Nicht selten ist es vorgekommen, daß die alte Kunststadt Wien anders geurteilt hat als Berlin, daß in Wien Stücke abgelehnt wurden, die in Berlin eine gute Aufnahme gefunden hatten, und umgekehrt — und fast immer hat sich das Wiener Urteil als das richtige erwiesen.

Kein Publikum bedürfte demgemäß so sehr der Führung

wie das Berliner, und nirgends versagt die Führung so oft, nirgends wird der geradezu vorbildlich gute Wille des Publikums so oft in falsche Wege geleitet wie in Berlin. Das hat auch den großen englischen Kritiker Willibald Archer frappiert, der vor einiger Zeit die Berliner Theater besucht und der Berliner Kritik, weil sie Sudermann unterschätzt und Wedekind überschätzt, „Verstiegenheit" vorgeworfen hat. „Eine solche verstiegene Kritik," schreibt Archer, „ist in England keineswegs unbekannt, doch bei uns hat sie kaum einen nennenswerten Einfluß. Aber während sie bei uns nur sporadisch auftritt, ist sie in Deutschland endemisch und wirkt nachdrücklich auf das große Publikum. Ich kann das Gefühl nicht los werden, daß eine überintellektuelle, allzu kritische Kritik, die vielleicht mit dem behaftet ist, was in Deutschland Snobismus heißt, augenblicklich eine Gefahr bedeutet." (Es versteht sich von selbst, daß es neben der Kritik, die Willibald Archer hier im Auge hat, in Berlin auch eine solche gibt, die nicht „verstiegen" ist und ein gesundes, treffendes Urteil hat.)

Namentlich das Premierenpublikum der Bühnen von Reinhardt und Brahm ist von dem Drange erfüllt, nur ja immer sich als modern zu erweisen, nur ja immer, wie die Franzosen sagen, „du dernier bateau" zu sein. Man hat nun in den letzten Jahren manchmal beobachten können, wie desorientiert gerade dieses Publikum ist. Da es nämlich so und so oft hat erleben müssen, daß Stücke, die es am liebsten abgelehnt hätte, am nächsten Morgen von denjenigen gebilligt worden sind, die darüber zu befinden haben, ob ein Stück „modern" ist oder nicht, — so weiß es am Ende gar nicht mehr, wann es Ja und wann es Nein sagen soll, und schließt anscheinend auf die Vortrefflichkeit eines Stückes nur mehr aus der Tatsache, daß dieses Stück ihm im Grunde der Seele zuwider ist.

Darum war es im Berliner Theaterleben ein Ereignis von besonderer Bedeutung, daß gerade das „sturmfeste" Publikum der Brahmschen Bühne — das Publikum, das gewohnt ist, mit frommer Ergebung sich in die Stücke zu fügen, die über sein Haupt der unerforschliche Ratschluß der literarischen Kreise verhängt, — daß gerade dieses Publikum sich einmal zur Wehr gesetzt hat. Die Vorgänge in der Eulenberg-Premiere haben gezeigt, daß die Macht des Snobismus ihre Grenzen hat und daß der gesunde Sinn des Publikums doch von Zeit zu Zeit wieder die Oberhand gewinnt. Da es nun heute mit dem Theater in Deutschland so weit gekommen ist, daß, von wenigen Ausnahmen abgesehen, weder Autoren, noch Direktoren, noch Dramaturgen ihre Aufgaben erfüllen, so ist, nachdem alle anderen Faktoren versagt haben, der einzige, mit dem man rechnen kann, eben der gesunde Sinn des Publikums. Zwar ist der Kritiker der „Berliner Neuesten Nachrichten", der bekannte Romanschriftsteller Rudolf Herzog, wohl zu optimistisch gewesen, als er am Abend der Eulenberg-Premiere schrieb: „Dieser Abend war symptomatisch für eine ganze Richtung in unserer Kunst, für jene, die kein Mittel scheut, durch Originalitätssucht schlimmster Sorte aufzufallen, damit sie ihre tönernen Füße retten kann. Heute abends empörte sich das Publikum, empörte sich gegen Schmutz, Roheit und Tollheit. Und wenn nicht alle guten Götter uns verlassen haben, bedeutet der heutige Abend den Anfang vom Ende." Es wird wohl noch eine Zeitlang dauern, bis die Richtung, die Rudolf Herzog hier charakterisiert, abgewirtschaftet haben wird. Aber wenn der Protest gegen das Stück von Eulenberg nicht ein vereinzelter Fall bleibt, wenn das Publikum auch sonst hie und da deutlich zu erkennen gibt, daß es nicht gesonnen ist, sich alles gefallen zu lassen, was die literarischen Kreise ihm zumuten, die heute die deutsche Bühne beherrschen, so ist da-

mit sicherlich der erste Schritt zur Besserung unserer unleidlichen Theaterverhältnisse getan.

Was nun das Drama von Herbert Eulenberg anlangt, so gehört es, wie schon erwähnt, in die Reihe der Perversitätsdramen, mit denen die moderne Richtung uns beschenkt hat. Schon daß der Autor überhaupt einen solchen Helden sich gewählt hat, bekundet eine gewisse Perversität. Der Ritter, der seine Frauen abschlachtet, kann auf ein normales Empfinden doch nur abstoßend wirken. Wahrscheinlich lebt in der Blaubart-Sage das Andenken an die Greueltaten des französischen Marschalls Gilles de Rais fort, der im Heere der Jungfrau von Orleans tapfer mitkämpfte, dann aber, als er auf seinen Schlössern in der Bretagne lebte, im ganzen Lande Kinder und junge Mädchen abfangen ließ, die er ermordete, um sich an ihren Qualen zu weiden. Er endete in Nantes am 26. Oktober 1440 sein verbrecherisches Leben auf dem Scheiterhaufen. Das Entsetzen, das dieses Ungeheuer dem Volk einflößte, hat, wie man vermutet, das Märchen vom Ritter Blaubart hervorgebracht. Denn das Volk, das große Kind, neigt dazu, sich alles, was sein Herz bewegt, in Märchen umzudichten, das Erhabene ebenso wie das Grauenhafte.

Es zeigt sich nun, wie gesagt, schon darin eine gewisse Perversität der Empfindung, daß jemand, der ein Märchenstück schreiben will — Herbert Eulenberg nennt sein Drama ein „Märchenstück" — gerade das gräßlichste aller Märchen zur dramatischen Behandlung sich aussucht. Dazu kommt, daß die Scheußlichkeiten des Blaubart-Märchens, die schon den Leser peinlich berühren, für den Zuschauer, der sie auf der Bühne ansehen muß, geradezu eine Qual werden müssen. Das ist aber vielleicht eben der Grund, aus dem Eulenberg sein Blaubart-Drama geschrieben hat. Mehrfach bereits ist auf die Verwechslung des Peinlichen mit dem Tragischen hingewiesen

worden, die eine der Eigentümlichkeiten der heutigen dramatischen Produktion bildet. Die Tragödie hat die Aufgabe, dadurch, daß sie Empfindungen des Schmerzes, also unangenehme Empfindungen hervorruft, zu erschüttern. Daraus folgt aber noch nicht, daß jedes Stück, das unangenehme Empfindungen hervorruft, eine Tragödie ist. Das Erschütternde ist das Tragische, nicht das Unangenehme. Die modernen Tragödien sind jedoch zumeist nur unangenehm; und die modernen Autoren, denen die dichterische Kraft fehlt, die nötig ist, um zu erschüttern, glauben dramatisch, glauben tragisch zu wirken, indem sie peinigen.

So peinigt auch Herbert Eulenberg, indem er von dem Stoff, den er behandelt, vor allem die blutigen Greueltaten auf die Bühne bringt. Diejenigen, die das Märchen enthält, haben dem Autor nicht einmal genügt. Er hat das Bedürfnis gefühlt, noch einige hinzuzuerfinden. In langer Reihe, fünf Akte lang, ziehen sie vorüber. Nichts wird dem Zuschauer geschenkt. Er muß es mit ansehen, wie Blaubart seiner Frau Judith nachrennt, um sie zu erwürgen. Er muß es mit ansehen, wie Blaubart, der infolge dieses Mordes Durst verspürt, aus dem Teiche trinkt, in den er die Leiche des Liebhabers seiner ersten Frau geworfen hat und der seitdem schwarz und morastig geworden ist. Er muß es mit ansehen, wie Blaubarts Frau Agnes, die Blaubart gleichfalls ermorden will, sich von der Burg hinunter in den brennenden Wald stürzt. Er muß es mit ansehen, wie Blaubart, der um sein Leben winselt, vom Bruder der beiden Frauen erschossen wird. So wird in dem Stück vom Anfang bis zum Ende geköpft, gewürgt, erschossen. Dazwischen, als erfrischende Episoden, ein Begräbnis, ein Leichenraub und einige Wahnsinnsausbrüche. Und als anheimelnde Nebenfigur ein Diener, dem Blaubart die Augen ausgestochen hat.

Die Zutat von Perversität macht alle diese Scheußlichkeiten noch abscheulicher. Herbert Eulenberg hat aus dem Ritter Blaubart einen veritablen Sadisten gemacht. Blaubart schwärmt für Blut und schwelgt in den Todeszuckungen seiner Opfer. „Durch Blut," sagt er, „sehen wir in alles hinein. Jedes Messer schließt die Rätsel des Blutes auf." Oder er stellt sich, bevor er Judith erwürgt, mit wollüstigem Behagen die Szene des Mordes vor: „Sie soll wimmern vor Angst; ihr Blut soll mir über die Hände rieseln, ihre Augen zerbrechen und wechseln." Oder er führt zu Agnes Reden, wie diese: „Laß die Klinke los! Ich reiße dir die Fingerchen aus den Händen und die Seele aus der Hülse. . . Du sollst mir büßen, du Schelmin! Ich will dir den Nacken zerbeißen!"

Und das wird in unserer Zeit von einem deutschen „Dichter" geschrieben, von einem Direktor auf die Bühne gebracht! Aber es ist noch nicht der Gipfel. Der Gipfel ist eine Szene im Kellergewölbe von Blaubarts Schloß. Die Regievorschrift lautet: „Auf einem Vorsprung der Mauer liegen auf weißen Schüsseln fünf blutige verweste Frauenköpfe." Die Vorschrift des Dichters wurde hier allerdings nicht mit voller Genauigkeit ausgeführt. Die Köpfe waren nicht verwest, obwohl es doch eine einer konsequent naturalistischen Regie würdige Aufgabe gewesen wäre, die Verwesung auf der Bühne vorzuführen, und es waren nicht fünf. Die Regie des Lessing-Theaters begnügte sich damit — als neueste Errungenschaften der neuen Kunst, deren Stätte die Bühne Otto Brahms ist, — zwei weibliche Leichenköpfe, wirkungsvoll beleuchtet, zur Schau zu stellen. Vor diese Köpfe tritt Blaubart hin und führt wirre Reden: „Weißt du noch, wie wir Kirschen pflückten im Gras, Leonore, des Morgens früh nach der Nacht, und die Kerne in die Sonne knippsten!"

Es wäre begreiflich gewesen, wenn bereits diese Szene den Theaterskandal herbeigeführt hätte. Er brach aber erst bei einer späteren Szene aus. Er brach aus, als das Begräbnis Judiths dargestellt wurde, als der Sarg auf die Bühne getragen wurde und als ein Pfarrer am offenen Grabe eine lange und langweilige Leichenrede hielt. Da endlich vermochte sich das Publikum nicht mehr zurückzuhalten.

Nun hat ein Dichter gewiß das Recht, Särge und Leichenbegängnisse auf die Bühne zu bringen. Die Bedingung ist nur, daß sie Mittel sind zu höheren dichterischen Zwecken. Wie durch solche Mittel ein solcher Zweck erfüllt wird, das zeigt, als unerreichtes Meisterstück, die Kirchhofsszene aus dem „Hamlet". In dem Drama von Eulenberg muß man sich mit dem Mittel allein begnügen. Man sieht ganz einfach ein Leichenbegängnis, das ist alles. Die platte Nachahmung dessen, was sich täglich auf den Friedhöfen begibt, eine Nachahmung ohne jeden höheren dichterischen Zweck, hält Eulenberg für poetisch, hält er für tragisch. Ein weiteres Beispiel für das, was oben gesagt wurde: das Tragische wird mit dem Peinlichen verwechselt. Weil ein Leichenbegängnis tragische Wirkungen hervorzubringen vermag, glaubt Eulenberg tragisch zu wirken, indem er ein Leichenbegängnis auf die Bühne bringt.

Der Begräbnisakt schließt mit einer Szene, in der zwei Leichenräuber auftreten, deren einer den Sarg aufbricht, aber entsetzt zurückfährt, da er sieht, daß der Leiche, die im Sarge liegt, der Kopf abgeschnitten ist. Geängstigt durch das Grollen der Empörung im Hause, ließ die Regie in der Premiere diese Szene wegfallen. Man muß das bedauern. Denn es wäre interessant gewesen, die Aufnahme zu beobachten, die das Publikum, das durch das Begräbnis bereits in die rechte Stimmung versetzt war, der Darstellung des Leichenraubes auf der Bühne bereitet haben würde.

Übrigens hat Eulenberg bei der Begräbnisszene offensichtlich an Shakespeare gedacht und versucht, ihn nachzuahmen. Die Nachahmung erweist nur die Größe des Dichters und die Ohnmacht des Epigonen. Eulenberg läßt, wie Shakespeare, einen Totengräber auftreten und bemüht sich, ihn humorvoll reden zu lassen. Eine Probe des Eulenbergschen Humors: „Wenn der Herr Pfarrer Langenberg spricht, dann hört man die Engel Klarinette blasen.“ Noch humoristischer ist dieses: „Ich kann schweigen wie 'n Scheintoter, Herr Pfarrer.“ Welche Äußerung dadurch, daß nicht „ein Scheintoter“, sondern „'n Scheintoter“ gesagt wird, ein überaus volkstümliches Gepräge erhält. Imitiert ist ferner die Szene aus „Richard III.“, in der Richard am Sarge des von ihm ermordeten Königs die Gunst der Witwe von dessen Sohn gewinnt, den er gleichfalls ermordet hat. So wirbt in „Ritter Blaubart“ der Ritter am offenen Grabe der von ihm ermordeten Judith um die Liebe von deren Schwester Agnes und gelangt auch ans Ziel seiner Wünsche. Shakespeare braucht eine lange Szene, um die unerhörte Sinnesänderung zu motivieren, und all sein Genie reicht doch nicht hin, sie völlig glaubhaft zu machen. Bei Eulenberg ist die Szene kurz. Agnes sinkt weinend am Grabe ihrer Schwester nieder. Blaubart erscheint und fordert sie auf, mit ihm durch den Wald zu reiten. „Das geht doch heut' nicht,“ meint Agnes. — „Ja,“ sagt Blaubart, „morgen muß ich fort. Dann bin ich wieder allein daheim und sitze rittlings auf einem Roß und rase umher.“ Da vermag Agnes nicht mehr zu widerstehen. Die psychologische Motivierung ist auch geradezu zwingend. Denn es versteht sich von selbst, daß ein Mädchen, selbst am Grabe ihrer Schwester, nicht umhin kann, einen Mann zu lieben, der gewohnt ist, rittlings auf einem roten Roß zu reiten.

Diese Szenen gaben einem Kritiker, der zu den An-

hängern Herbert Eulenbergs gehört, den Anlaß, auf den Autor das Prädikat „shakespearisch“ anzuwenden. Daraus kann man also schließen, daß „shakespearisch“ ein Autor ist, der sich bemüht, Shakespeare nachzuahmen und sich dazu als vollkommen unfähig erweist.

Eulenbergs Stück ist in einer seltsamen Sprache geschrieben. Es ist die Ausdrucksweise eines Autors, der Originalität und Kraft bekunden möchte, obwohl ihm beides fehlt, und der daher die Sprache so sehr forciert, daß sie geschraubt, schwülstig und brutal wird. Gleich die ersten Worte des Dramas: „Was ist das für ein Mensch? Was schaut einen an aus ihm?“ geben ein Beispiel von der Geschraubtheit der Eulenbergschen Diktion. In derselben Szene wird gesagt: „Das Haus atmet so still, wie eine Leiche atmen würde“ — ein Gleichnis, das ungeheuer originell klingt, aber leider falsch ist, weil Leichen nicht atmen. Der Vater sagt zu seinen Söhnen: „Ich spiele Harmonika, wenn ihr krepiert.“ Und der Sohn gedenkt in einem Monolog des Vaters: „Weil er mich von seinem Wein saufen läßt und von seinem Brot knabbern, drum will er mir in die Ohren spucken.“ Diese Äußerungen von Vater und Sohn sollen kraftvoll sein, sind aber nur roh. Die Kraftlosigkeit, die sich als Kraft aufspielen möchte, erreicht damit immer nur, daß sie brutal wird. Kraftmeiereien gibt besonders Blaubart von sich. Er sagt: „Ich bleffe den Himmel an“ oder: „Still, still, Herz, du bellst mich noch tot!“ Das Schönste jedoch ist: „Da sitze ich hier einsam und denke Berge.“ Nur teilt er von den Bergen, die er denkt, in dem Stücke leider nichts mit. Wenn man ihn reden hört, sollte man eher meinen, daß er Täler denkt.

Und doch, so falsch und unbedeutend zumeist die Gedanken sind, die in dem Stücke geäußert werden, kommt immerhin wenigstens hier und da einer vor, der nicht übel gedacht und aus-

gedrückt ist. Beispielsweise wenn Blaubart sagt: „Was nennen wir Leben: Bilder, deren man sich erinnert. Alles ist von gestern. Wir reiten weiter auf unbekanntem Gaul.“ Auch die Weltweisheit des Leichenräubers kann sich hören lassen: „Geld ist die einzige Tatsache auf der Welt, alles andere sind Worte.“ Es blitzt also stellenweise ein Schimmer von Persönlichkeit auf, so daß man begreift, daß nicht nur die „literarischen Kreise“, deren Urteilslosigkeit sich stets von neuem auf das glänzendste bewährt, sondern auch Leute, deren Urteil ins Gewicht fällt, von Herbert Eulenberg etwas halten, und daß man die Möglichkeit, „Ritter Blaubart“ sei vielleicht nur die Verirrung eines Talents, immerhin zugeben kann.

Nach Eulenbergs verfehltem „Märchenstück“ bleibt erst recht das einzig mögliche Blaubart-Drama — dasjenige von Offenbach. Die Greuel der Blaubart-Sage sind auf der Bühne nur zu ertragen, wenn man sich über sie lustig macht. Aber auch an ernsten Wirkungen fehlt es in dem Werke von Offenbach nicht. Es gibt darin eine Szene, das Duett, das Blaubart mit seiner Frau singt, bevor er diese dem Tode überantwortet, — eine Szene, in der bereits der große Dramatiker sich ankündigt, der „Hoffmanns Erzählungen“ geschaffen hat, — eine Szene, die an echtem dramatischem Gehalt reicher ist als alle fünf Akte der Tragödie von Herbert Eulenberg zusammen.

Nach dieser Szene wird dem Zuschauer der Alb von der Brust genommen, und alles löst sich in ein befreiendes Lachen auf. Blaubarts Alchymist, der treffliche Popolani, erweckt die gar nicht tote Frau wieder zum Leben, und kaum hat sie ihr Bewußtsein wieder erlangt, so sagt sie: „Dieser Blaubart ist doch ein reizender Mensch.“ Eulenbergs Ritter Blaubart, so viel er sich mit der Psychologie der Frau beschäftigt, hat trotzdem kein Wort erdacht, das, wie dieses, aus

der Tiefe der weiblichen Seele geschöpft ist. Denn es bedeutet, daß die Neigung einer Frau zu einem Manne in der Regel von dem Tun oder Lassen dieses Mannes völlig unabhängig ist. Wenn man von jemandem umgebracht wird, so ist dies zumeist doch wohl ein Grund zur Verstimmung gegen ihn. Wenn aber eine Frau findet, daß jemand ein reizender Mensch ist, so stört sie selbst das nicht; sie wird vom Tode auferstehen und sagen: „Er ist doch ein reizender Mensch.“

„Stein unter Steinen."

Von Hermann Sudermann.

Sudermanns Drama „Stein unter Steinen" hatte bei seiner ersten Aufführung im „Lessing-Theater" einen Mißerfolg. Die Schuld an diesem Mißerfolge trug nicht das Drama allein, das im Gegenteil neben großen Mängeln auch manche Vorzüge hat. Über das Schicksal des Stückes entschied mehr noch als das Stück selbst ein anderer Faktor. Man konnte am Abend der Premiere deutlich merken, daß eine Sudermann feindliche Partei, eine sehr demonstrationslustige, sehr geräuschvolle Minorität, sich unter den Zuschauern befand. Als Sudermann nach dem dritten Akt vor dem Vorhang erschien, begrüßte ihn die Opposition auf den Galerien mit dem Namen des Schauspielers Bassermann, der am Schlusse des Aktes eine große Szene hat. Und so oft Sudermann von neuem hervorkam, tönte es ihm entgegen: „Bassermann! Bassermann!" Das sollte heißen: Die Wirkung der Szene ist allein das Verdienst des Schauspielers, und der Autor hat kein Recht auf den Beifall des Publikums.

Wer die Demonstranten waren, ist nicht schwer zu sagen. Die Nichtachtung Sudermanns macht sie kenntlich, die in ihrer Kundgebung zum Ausdruck kam. Diese Nichtachtung ist nämlich eine Eigentümlichkeit gewisser literarischer Kreise. Es ist schon mehrmals darauf hingewiesen worden, wie unheilvoll der Einfluß ist, den auf das Theater diese Kreise ausüben, in denen eine vollständige Verwirrung der Begriffe herrscht. Der Autor, der sich über die Regeln der dramatischen Kunst

hinwegsetzt, gilt für genial, und das bühnenwidrige Stück wird als das eigentlich dramatische gepriesen. Die Ästhetiker jener Kreise haben es sogar fertig gebracht, einen Unterschied zwischen dem „Dramatischen" und dem „Theatralischen" herauszutüfteln. Das heißt also: es gibt noch eine Dramatik, die nicht auf dem Theater wirkt, und diese, wie gesagt, ist die eigentliche. Die Hauptaufgabe ist, das Drama vom Theater zu emanzipieren. Die Autoren müssen es noch dahin bringen, so zu schreiben, daß es überhaupt nicht mehr möglich ist, irgend ein Stück auf irgend einem Theater aufzuführen. Dann erst wird das Drama, von jeder Theatralik befreit, rein dramatisch geworden sein, dann erst wird die dramatische Kunst ihre Vollendung erreicht haben.

Unter den modernen deutschen Bühnenschriftstellern ist Sudermann vielleicht der einzige, der das dramatische Handwerk wirklich gelernt hat, und es gereicht ihm zur Ehre, daß er, des Geschwätzes der Ästheten nicht achtend, nach wie vor bemüht ist, sich in seinem Metier tüchtig zu erweisen, seine Stücke bühnenwirksam zu gestalten. Aber gerade darum wird er in jenen literarischen Kreisen auf das tiefste verachtet. Ein Autor, der den Regeln seiner Kunst sich anpaßt, ist ein subalterner Geist. Ein Autor, der für das Theater theatermäßig arbeitet, schändet die Bühne. Und wenn er nach einem Aktschluß, der Effekt gemacht hat, vor den Vorhang tritt, um für den Beifall des Publikums zu danken, so gibt man ihm zu verstehen, daß der Beifall ihm nicht gebührt. „Bassermann! Bassermann!" Die Logik dieser literarischen Kreise scheint auf demselben Niveau zu stehen, wie ihre dramatische Ästhetik. Sie applaudieren dem Schauspieler und mißbilligen den Autor. Das heißt also, daß es eine künstlerische Tat ist, eine Szene wirkungsvoll zu spielen, aber eine künstlerische Untat, sie wirkungsvoll zu schreiben.

Nochmals: das Drama von Sudermann hat große Mängel. Allein es hat auch große Verdienste. Es ist, in technischer Beziehung, so sauber und sorgfältig gearbeitet wie wenige andere Dramen, die in den letzten Jahren auf den deutschen Bühnen zu sehen waren. Es behandelt ein Problem aus dem Leben der Gegenwart. Es bringt einige gut gezeichnete Charaktere auf die Bühne. Es enthält manchen wertvollen Gedanken, es hat auch Humor. Kurzum, es ist eine Arbeit, die man ablehnen mag, die aber jedenfalls verlangen darf, daß man sie respektiert. Das respektwidrige Gebaren der Anhänger der allein echten, der allein literarischen Literatur am Abend der Premiere war also eine grobe Ungehörigkeit. Und wenn man auf der andern Seite die Stücke kennt, welche diese Sudermann-Verächter bewundern, — wenn man es miterlebt hat, wie sie bei den Autoren der neuesten dramatischen Mode jedes Versagen mit rauschendem Beifall, jeden Schwulst mit Entzücken, jede Verworrenheit mit Enthusiasmus aufgenommen haben, — so kann man erst ganz ermessen, wie schweres Unrecht durch jene Demonstration Sudermann zugefügt worden ist, der doch wahrhaftig Anspruch darauf hat, zum mindesten ebenso ernst genommen zu werden wie Frank Wedekind. . . .

Sudermann greift — und das verdient besondere Anerkennung — das Sujet seines Werkes mitten aus den Fragen der Gegenwart heraus. Unsere Zeit hat sich mit intensivem Interesse den Problemen des Verbrechens und der Strafe wieder zugewandt, auf welche die großen Denker des achtzehnten Jahrhunderts zuerst die Aufmerksamkeit der Welt gelenkt haben. Man erörtert heute die Frage, ob nicht die Gesellschaft an den Verbrechen, die sie durch ihre Justiz (welche alle Ungerechtigkeiten, die sie verübt, nicht hindern, sich „Gerechtigkeit" zu nennen) bestrafen läßt, in vielen Fällen selbst

die Schuld trägt, weil sie Armut und Elend zuläßt, den Nährboden, auf dem das Verbrechen gedeiht. Man fordert zwar nicht die Abschaffung der Strafe, was ja unter unseren heutigen Lebensverhältnissen unmöglich wäre, aber eine vorbeubeugende Tätigkeit, eine Verminderung der Verbrechen durch Linderung der Not, durch soziale Hygiene. Man übt Kritik an den heutigen Strafmitteln, insbesondere an der Behauptung, daß sie gegenüber denen einer früheren Zeit auch deshalb einen Fortschritt bedeuten, weil sie nicht nur eine Ahndung des Verbrechens, sondern auch eine Besserung des Verbrechers ermöglichen. Und man führt den Nachweis, daß die heutigen Strafmittel den Besserungszweck vollständig verfehlen, und daß ihre einzig sichere Wirkung eine Vermehrung des Elends ist. Diesem Nachweise hauptsächlich hat Hans Leuß sein Buch „Aus dem Zuchthause“ gewidmet, das so großes Aufsehen erregt hat. Der Verfasser, der infolge eines Meineids, den er geschworen hat, um die Ehre einer Frau zu retten, das Zuchthaus aus eigener Erfahrung kennt, kommt zu folgendem Schlusse: „Das heutige Strafsystem wirkt weder abschreckend, noch erziehend, weder ein Verbrechen verhütend, noch die Folgen eines begangenen aufhebend oder bessernd.“

Eine Frage endlich, mit der man sich heute ganz besonders beschäftigt, ist das Los des Verbrechers nach Beendigung seiner Strafe. Jetzt hat er seine Schuld abgebüßt; jetzt darf er beanspruchen, von der Gesellschaft wieder aufgenommen zu werden. Zumeist jedoch erhebt er diesen Anspruch vergebens. Zwischen ihm und sich hat die Gesellschaft für alle Zeiten eine Schranke aufgerichtet. „Es ist,“ schreibt Hans Leuß, „die tiefste Trennung und Scheidung, die es gibt, und zugleich die verkehrteste: die richtende Wirkung der Kriminalität.“ Umsonst bemüht sich der aus dem Zuchthaus Entlassene, Arbeit zu finden; er wird von allen Türen abgewiesen

— wird also jetzt auch noch dafür bestraft, daß er bestraft worden ist. Das hat der „Hauptmann von Köpenick“ mit erschütternden Worten im Gerichtssaale geschildert; und die Sympathie, die er allenthalben in Deutschland fand, hatte unter anderem wohl auch im Rechtsgefühl des Volkes ihren Grund, das durch diese Sympathie eine Mißbilligung des Staates kundgab, welcher einem alten Verbrecher, der die Übertretung der staatlichen Ordnung durch lange Jahre Zuchthaus gesühnt hatte, auch dann noch keine Ruhe lassen wollte.

Der Zweck der Strafe soll die Besserung sein. Aber wenn der Bestrafte auch den ehrlichen Willen hat, sich zu bessern, wird ihm die Möglichkeit dazu verweigert. Und so sagt in dem Sudermannschen Drama der Zuchthäusler: „Unser Pastor in der Anstalt hat immer gepredigt: „Seid froh, die ihr sühnen könnt.“ „Sühnen“ heißt das schöne Wort. Das haben die Herren extra für uns erfunden. Ja, nun sühne mal, wenn der Wahnsinn schon hinter dir sitzt! Was kann ein zuschanden geprügelter Hund viel sühnen? Seine Wunden kann er sich lecken; mehr kann er nicht.“

Das schwere Unrecht, das die Gesellschaft durch ihre Unversöhnlichkeit, die noch über die Strafe hinaus dauert, gegen den Verbrecher begeht, hat Sudermann in seinem Drama dartun wollen. Er hat die Tragödie eines dieser Unglücklichen schreiben wollen, der sich danach sehnt, wieder ehrlich zu werden, und dem es trotzdem unmöglich gemacht wird, ein neues Leben zu beginnen, weil seine Tat und die Strafe, die er dafür verbüßt hat, ihm für alle Zeiten das Brandmal des Verbrechers aufdrücken, obwohl er längst kein Verbrecher mehr ist. In einigen packenden Szenen schildert das Sudermannsche Stück das Elend des Ausgestoßenen, und einige schöne, von Menschenliebe erfüllte Worte werden darin gesagt.

Und doch verfehlt das Drama seinen Zweck. Denn Sudermann, der die Tragödie des Verbrechers schreiben wollte, hat den seltsamen Mißgriff begangen, daß er die Tragödie geschrieben hat, aber ohne den Verbrecher. Jakob Biegler nämlich, die Hauptfigur des Dramas, hat zwar im Zuchthause gesessen, allein ein wirklicher Verbrecher ist er nicht, und eigentlich ist er nur durch einen Rechtsirrtum der Geschworenen ins Zuchthaus gekommen. Mit der Frau des Schusters, bei dem er seine Schlafstelle hatte, hat er ein Verhältnis gehabt. Einmal hat der Schuster eine Umarmung überrascht und ist mit dem Messer auf ihn losgegangen. Um sein Leben zu retten, hat er ihn mit dem Klopfstein, der auf dem Schusterschemel lag, auf den Kopf geschlagen, und der Schlag hat den Schuster getötet. Also ein ganz klarer Fall von Notwehr. Die Geschworenen jedoch haben trotzdem die Notwehrfrage verneint, so daß Biegler wegen Totschlags zu fünf Jahren Zuchthaus verurteilt werden mußte. Jedenfalls hat er kein infamierendes Delikt begangen; und kein Berliner Arbeiter würde sich weigern, den Jakob Biegler als Genossen anzunehmen.

Das ganze Drama wäre also nicht möglich, wenn Biegler, der nach langem Umherirren beim Steinmetzmeister Zarnde endlich eine Stellung findet, gleich von Anfang an den Kameraden auf dem Werkplatz den Hergang erzählen würde, der zu seiner Verurteilung geführt hat und der seine sicherste Rechtfertigung bildet. Das ist das Natürliche, und in Wirklichkeit würde jeder Biegler so handeln. Der Biegler des Dramas aber hüllt sich drei Akte lang in tiefes Schweigen. Und da selbst dieses Schweigen noch kein ausreichendes Motiv dafür ist, daß die Arbeiter ihn in Verruf erklären, so tritt noch ein Kriminalkommissar auf, der auf dem Werkplatz dem Steinmetzmeister Zarnde vorwirft, daß er einen Mörder angestellt

habe. Nun erst kann in dem Drama gezeigt werden, was gezeigt werden soll: daß nämlich die Arbeiter den Biegler meiden, als wäre er ein Pestkranker. Doch der Autor erreicht seine Absicht nur, indem er der Wahrheit Gewalt antut. Denn Biegler ist nun einmal kein Mörder, sondern ein Totschläger; und der Gipfel der Unwahrscheinlichkeit ist, daß die Verwechslung von Mord und Totschlag einem Kriminalkommissar in den Mund gelegt wird, von dem man also annehmen müßte, daß er das Strafgesetzbuch nicht kennt, das er täglich anwendet.

Davon abgesehen aber hat der Autor in der Figur des Jakob Biegler eine bemerkenswerte Charakterisierungskunst bewiesen, und der entlassene Zuchthäusler, der von allen Gemiedene, in seiner ganzen unsäglichen Armut, seiner Zerbrochenheit, seiner Verzweiflung, seiner finsteren Scheu ist mit einfachen und lebenswahren Zügen gezeichnet. Im ersten Akt kommt Biegler zum Steinmetzmeister Zarncke, dem der „Verein zur Besserung entlassener Strafgefangener" solche Entlassene zu senden pflegt, weil Zarncke, wenn er es irgend vermag, ihnen Arbeit gibt. Ein bleicher Mann in dürftigster Kleidung — so schwach, daß er sich anscheinend nur mit Mühe auf den Beinen zu halten vermag.

Zarncke sieht auf den ersten Blick, was hier das Allernotwendigste ist. Er läßt ihm Butterbrot bringen. „Ich hab' keinen Hunger," sagt Biegler. Er ist so verschüchtert, daß er nicht einmal den Hunger zu gestehen wagt, dessen Qualen man ihm doch vom Gesicht ablesen kann. Dann läßt er sich zureden, wendet sich zur Wand und schlingt das Brot gierig herunter. „Hat der Verein Ihnen keine Arbeit besorgt?" fragt Zarncke. „Jawohl," antwortet Biegler. „Einmal wurd' ich eingestellt. Zwei Tag' später kam's 'raus. Da lag ich schon auf der Straße."

Zarncke bietet ihm an, die Nachtwächterstelle auf dem Werkplatz zu übernehmen. Biegler traut seinen Ohren nicht. „Das ist ja ein Vertrauensposten.“ Er denkt nach, er schüttelt den Kopf. „Die Schutzleute kommen eines Tages und recherchieren, und dann ist's aus.“ Zarncke sucht ihn zu beruhigen: „Zu mir kommen die Schutzleute nicht.“ Der andere kann's nicht glauben. „So ein Glück gibt's gar nicht. Die Schutzleute kommen doch! . . . Herr Zarncke, ich dank' Ihnen auch schön für das Glas Wein, ich kann nicht in Dienst, ich muß wieder weg.“ Das alles ist sehr ergreifend. Und rührend ist die Güte, mit der Zarncke den Unglücklichen aufzurichten sucht, bis er ihn schließlich in einen Stuhl zieht und ihm den Arm um die Schultern legt: „So! Und nun wollen wir langsam wieder einen Menschen aus dir machen!“

Dabei ist Zarncke eine unmögliche Figur. Die Güte dieses Mannes, die sich den entlassenen Sträflingen zuwendet, bildet die Basis für das ganze Drama. So geht nun Herr Zarncke den ganzen Abend herum und ist gütig. Mehr hat der Autor mit ihm nicht anzufangen gewußt. Der Gestalt fehlt alles Leben, alle Wirklichkeit. Selbst die Güte des Herrn Zarncke setzt sich mit dem, was in Wirklichkeit möglich ist, in einen gar zu auffallenden Widerspruch. Daß er den Biegler, der geradenwegs aus dem Zuchthause zu ihm kommt, gleich zum Wächter auf seinem Werkplatz ernennt, kann man zur Not noch gelten lassen. Es ist aber noch ein anderer Zuchthäusler bei ihm angestellt, Struve mit Namen. Struve steht im begründeten Verdacht, einen Einbruch in das Magazin auf dem Werkplatz verübt zu haben. Und Zarncke, der ihn selbst für den Einbrecher hält, zieht daraus die einzige Konsequenz, daß er den Struve zum Aufseher über das Magazin ernennt, indem er ihm die Schlüssel zu dessen Türen aushändigt. Nun kann man gewiß Philanthrop sein. Man

kann auch Philanthrop gegen Diebe sein. Aber die Philanthropie besteht doch wohl nicht darin, daß man Dieben seine Schlüssel überreicht.

Struve hingegen ist gut erfunden und mit Humor gezeichnet. Struve ist das Gegenstück zu Biegler — der Verbrecher, der keiner Besserung fähig ist. Ein fideler Lump allerdings, voll lustiger Einfälle, die er im Berliner Dialekt mit sehr originellen Wendungen vorbringt, und ein weiches Gemüt. Doch das Stehlen kann er nun einmal nicht lassen. Er hat einen Drang in sich, dem er nicht zu widerstehen vermag; er empfindet so eine Art angenehmes Gefühl, wenn er die Finger nach fremdem Gut ausstreckt; und vom Aufbrechen eines Schlosses spricht er als Amateur.

Aber so lustig diese Figur ist — auch der amüsanteste Spitzbubenhumor kann nicht über die Mängel des Stückes hinweghelfen. Es will die Tragödie eines Verbrechers vorführen, und der Held ist gar kein Verbrecher. Es gibt sich als das Drama des entlassenen Sträflings und ist in Wahrheit ein Liebesdrama. Denn nicht aus dem Ringen des entlassenen Sträflings um seine Menschenwürde geht der dramatische Konflikt hervor, sondern aus einer Liebesgeschichte. Und diese Liebesgeschichte ist noch dazu durchtränkt von falscher Sentimentalität. Ein Beisatz davon ist allerdings in fast allen Werken Sudermanns zu finden, in denen moderne Literatur und „Gartenlaube“ sich seltsam vermählen. Das hat sicherlich nicht wenig dazu beigetragen, daß Sudermann ein vom deutschen Publikum besonders geschätzter Autor geworden ist. Denn ein Talent setzt sich nicht nur mit Hilfe seiner Vorzüge durch, sondern auch mit Hilfe gewisser Fehler; und sein Erfolg ist ganz besonders groß, wenn es mit seinen guten Eigenschaften eine schlechte verbindet, die der Menge sympathisch ist.

Diesmal aber hat Sudermann von den Ingredienzien, aus denen die selige Marlitt ihre Romane zu bereiten pflegte, allzu viel in sein Drama gemischt. Da ist nämlich Lore, die Tochter des früheren Nachtwächters auf dem Werkplatz, ein edles Mädchen aus dem Volke. Freilich, ein Mädchen kann noch so edel sein, — es gibt Männer, welche schlecht sind. Auf diese Weise ist es geschehen, daß Lore ein Kind hat. Ein goldiges kleines Kind; und (wie das Mädchen aus dem „Simplizissimus" sagte) es wäre eine schöne Familie, wenn nur noch ein Papa da wäre. Der Papa befindet sich nun allerdings in nächster Nähe, nämlich auf dem Werkplatz des Herrn Zarncke; es ist Göttlingk, ein junger und verführerischer Steinmetz, der in Italien gelebt hat und Mandoline spielt; aber von seiner ehemaligen Geliebten und ihrem Kinde will er nichts wissen. Und seine Verworfenheit ist so abgrundtief, daß er sogar darauf ausgeht, eine gute Partie zu machen.

Es existiert in dem Stück nämlich noch ein Mädchen, Marie, die Tochter des Herrn Zarncke, die zwar kein Kind hat, doch gerne eins haben möchte. Nun sollte man meinen, daß es für ein Mädchen, das diesen Wunsch hat, Mittel und Wege gibt, um seine Erfüllung herbeizuführen. Allein Marie befindet sich in einem besonderen Fall. Marie hat einen Buckel. Infolgedessen muß sie sich damit begnügen, sich die allgemeine Menschenliebe zum Lebensinhalt zu machen, welche allerdings, wie man weiß, nicht zur Nachkommenschaft verhilft. Göttlingk jedoch ist ein Mann ohne Vorurteile und findet, daß auch ein buckliges Mädchen, das einmal eine Steinmetzerei erben wird, immer noch seine Reize hat. So wirbt er um Mariens Gunst, mit Erfolg natürlich; und als er eines Tages mit den anderen Arbeitern in der Kantine beisammen sitzt, welche Lore ver-

waltet, kann er es nicht lassen, sich seines Erfolges bei der buckligen Marie zu rühmen.

In diesem Augenblick zeigt es sich, wie unrecht man getan hat, indem man Biegler ins Zuchthaus sperrte, da dieser nicht nur kein Verbrecher, sondern sogar einer der nobelsten Charaktere ist, die es überhaupt jemals gegeben hat. Alle Demütigungen, die ihm die Arbeitsgenossen angetan haben, hat er schweigend ertragen. Bei dem Affront aber, den Göttlingk der Lore dadurch erweist, daß er in ihrer Gegenwart mit seinen Aussichten auf die Hand Mariens prahlt, bei dieser Beleidigung eines edlen Mädchens kann er nicht mehr an sich halten. Er nennt den Göttlingk einen Schuft und erhebt gegen ihn, da Göttlingk sein Messer zieht, den Schusterklopfstein von Lores Vater.

Dadurch kommt nun alles in die schönste Ordnung. Die Steinmetzen haben sich bisher von dem „Mörder" ferngehalten. Nachdem sie aber gesehen haben, daß er versucht hat, noch einen zweiten Menschen totzuschlagen, erklären sie, daß es ihnen eine Ehre sein wird, mit ihm zusammenzuarbeiten. Und daß Lore nicht umhin kann, so viel Seelengröße mit ihrer Liebe zu belohnen, braucht wohl kaum erst gesagt zu werden.

Allerdings versucht Göttlingk noch, Biegler durch einen Steinblock zu zerschmettern. Den Block haben die Arbeiter „auf Hochkant" stehen lassen, und Göttlingk macht ihn insgeheim in der Weise zurecht, daß er auf Biegler herabstürzen muß, wenn dieser auf einem seiner nächtlichen Kontrollgänge über den Werkplatz unter dem Block vorbeigeht. Die Frage, ob der Block dem Biegler auf den Kopf fallen wird, beherrscht den letzten Akt, der übrigens, so plump auch hier die Theatralik ist, die einen auf der Kippe stehenden Block verwendet, um Spannung zu erzeugen, doch auch ein recht erheiterndes Zwiegespräch zwischen Biegler und Struve und

eine große Szene zwischen Lore und Biegler enthält und durchaus nicht immer so zu versagen braucht, wie er bei der Berliner Premiere versagt hat.

Der Block fällt endlich herunter — und fällt natürlich daneben. Biegler kann unversehrt seine Runde fortsetzen. Man hört noch seine Nachtwächterpfeife. Und Lore sagt beglückt vor sich hin: „Das Glück pfeift".

Diese Schlußwendung wirkt überraschend. Man ist gewohnt, sich das Glück in mancherlei Erscheinungsformen, mit mancherlei Attributen zu denken. Aber man stutzt doch einigermaßen, wenn man als Attribut des Glückes nun auch das Instrument nennen hört, dessen sich die Nachtwächter bedienen; und es ist wirklich nicht leicht, beim besten Willen nicht, sich ein pfeifendes Glück vorzustellen.

„Das Blumenboot."

Von Hermann Sudermann.

Sudermanns Drama „Das Blumenboot", das im „Lessing-Theater" aufgeführt wurde, geht von einer richtigen Idee aus. Es ist die Idee, daß es an der Zeit wäre, einmal auf der Bühne die Verwirrungen zu zeigen, welche aus der mißverständlichen Auffassung der Kritik, die moderne Denker an der überlieferten Moral geübt haben, in der Praxis entstanden sind. Namentlich mit den kühnen und geistvollen Aussprüchen Friedrich Nietzsches wird ein heilloser Unfug getrieben. Selten ist ein Wort so mißbraucht worden, wie das vom Übermenschen. Nietzsche selbst würde erschrecken, wenn er die verhängnisvollen Folgen sehen würde, welche dieses Wort im modernen Leben gehabt hat, — wenn er sehen würde, wie dieses Wortes, mit dem er einen Menschen der höchsten Art hat bezeichnen wollen, oft gerade Menschen niederer Art sich bedienen, um ihre Niedrigkeit zu rechtfertigen, ja zu drapieren. Nietzsches Theorien sind eine Verherrlichung der Kraft, und man hat aus ihnen eine Verherrlichung der Brutalität gemacht. Wer rücksichtslos und skrupellos im Daseinskampfe seinen Nächsten niedertritt, fühlt sich heute als Übermensch. Und Übermenschen hat man sogar die deutschen Kolonialhelden geheißen, die in Afrika haben Neger zu Tode peitschen lassen.

Auf dem erotischen Gebiet ist die Verwirrung ganz besonders arg. Manch eine Pflichtvergessenheit, manch eine Schamlosigkeit in Liebe und Ehe borgt sich von Nietzsche

einen schönen Namen. „Erst brach die Ehe mich, dann habe ich sie gebrochen," hat er geschrieben und hat durch diesen Satz für die Frau das Recht in Anspruch genommen, ihr Leben zu leben, im Notfalle auch über die ehelichen Pflichten hinweg. Wenn eine Frau in eine Ehe gezwängt ist, die sie zugrunde richtet, so darf sie, meint Nietzsche, sich befreien, sogar auf dem Wege des Ehebruches. Aber so richtig diese moderne Moralanschauung sein mag, die erklärt, daß der Ehebruch nicht mehr unsittlich ist, wenn er eine Befreiung, eine Lebensrettung bedeutet, so folgt daraus ganz gewißt nicht, daß jede Ehebrecherin sich auf Nietzsche berufen darf, daß jede Frau, die einen Liebhaber nimmt, dadurch eine fortgeschrittene, eine wahrhaft moderne Moralanschauung bekundet, daß jede Frau eine Jüngerin Zarathustras ist, wenn sie ihren Mann betrügt.

Fast alle Moralreformer haben die Erfahrung machen müssen, daß ihre Lehren besonders rasch sich diejenigen zunutze gemacht haben, denen überhaupt die Moral fehlt. Jede Moralreform, die Raum schaffen will für eine neue, höhere Sittlichkeit, beginnt damit, daß sie die Schranken der bestehenden Sittlichkeit niederreißt; und so kommt es, daß im Gefolge des Verkünders der neuen Lehre nicht nur die sich befinden, die gleich ihm nach einer höheren Sittlichkeit streben, sondern auch, als recht komprimittierende Anhänger, jene, denen nur am Fall der bestehenden moralischen Schranken gelegen ist. Die Sittenlosigkeit hat sich immer gern auf die neuesten Theorien berufen und sich als ganz besonders modern aufgespielt. Wenn zu Rousseaus Zeit literarisch gebildete Herren und Damen ihren Trieben fröhnten, ohne sich darin durch moralische Rücksichten stören zu lassen, so nannten sie es „Rückkehr zur Natur". Heute heißt er „amoralisch" oder „Sexualanarchie", und die Herren und Damen von literarischer Bil-

dung und moralisch nicht gehemmten Trieben sind Übermänner oder Überfrauen, die das Recht der Persönlichkeit beanspruchen (die ihnen nur leider in den meisten Fällen gänzlich mangelt), das Recht, sich auszuleben. Zarathustra, der Weise, hat es selbst gewußt, daß, wer die Menschen von allzu engen sittlichen Anschauungen befreien will, immer auch zugleich die Sittenlosigkeit entfesselt. Und er hat gesagt (im Gespräch mit dem Buckligen, den er auf der Brücke traf): „Der aber, welcher den Lahmen laufen macht, der tut ihm den größten Schaden an; denn kaum kann er laufen, so gehen seine Laster mit ihm durch."

Nietzsche selbst, wie gesagt, würde erschrecken, wenn er sehen könnte, welche praktischen Konsequenzen vielfach aus seinen Theorien gezogen werden. Wohl hat er sich bemüht, die bestehende Moral zu erschüttern. Aber nichts hat ihm ferner gelegen, als der moralischen Verlotterung einen Freibrief auszustellen. Wohl hat er die ganze Schärfe seines Geistes, die ganze blendende Kunst seiner Dialektik, das ganze gewaltige Rüstzeug seines Wissens an das Bemühen gewandt, die geltenden Begriffe von Gut und Böse zu zerstören; aber dieses Zerstörungswerk sollte nur die Einleitung zu neuem Schaffen sein, und jenseits von Gut und Böse sollte eine neue, eine bessere Moral erstehen. Das oberste Sittengesetz dieser Moral heißt: Entwicklung, Vervollkommnung des Menschen. Der plastische Ausdruck dafür ist der Übermensch. Den Übermenschen, das heißt den körperlich, geistig und moralisch vervollkommneten Menschen hervorzubringen, ist der höchste aller menschlichen Zwecke. Was diesem Zwecke dient, ist sittlich — unsittlich, was ihm entgegenwirkt. Selbst die Ehe ist wahrhaft sittlich nur, wenn sie den Übermenschen zum Ziele hat. „Ehe, so heiße ich den Willen zu Zweien, das Eine zu schaffen, das mehr ist, als die es schufen," lehrt Zarathustra.

Man mag diese Moral seltsam, man mag sie utopisch finden, aber jedenfalls ist es eine Moral, und Nietzsche ist ein von reinem sittlichen Feuer erglühender Denker. Und wenn auch er und andere Forscher und Philosophen der neuen Zeit eine noch so scharfe Kritik an den überlieferten Sittlichkeitsbegriffen geübt haben, — wenn auch sicherlich, nachdem der Geist aus Jahrhunderte alten Fesseln sich gelöst hat, die Moral gleichfalls danach strebt, die Fesseln abzuwerfen, die Religion und Tradition im Laufe der Jahrhunderte ihr angelegt haben, — wenn es auch zweifellos ist, daß dem freien modernen Geiste eine freie moderne Moral entspricht, — eines ist sicher: alle Moralreform kann immer nur wieder zu einer neuen Moral führen. Am Ende werden vielleicht gar die Skeptiker recht behalten, die behaupten, die neue Moral werde im wesentlichen nicht sehr verschieden sein von der alten. Jedenfalls, die Moral wird sein und bleiben, weil das sittliche Empfinden zum Wesen des Menschen gehört und in seinem tiefsten Innern wurzelt. „Das Sittengesetz in mir und der ewige Sternenhimmel über mir," hat Kant geschrieben. Und Sternenhimmel und Sittengesetz werden ewig sein.

Dieses oder ähnliches hätte in dem Drama ausgesprochen werden sollen, das Sudermann gegen die moralischen Verirrungen der jetzigen Zeit geschrieben hat. Daß er es überhaupt unternommen hat, ein solches Stück zu schreiben, war, wie gesagt, eine gute Idee. Man kann sich kaum ein geeigneteres Thema für einen modernen Schriftsteller denken, als die Übermänner und Überweiber, — kaum eine dankbarere Aufgabe, als die, gegen ihr ebenso lächerliches als widerwärtiges Treiben mit Hohn und Zorn zu Felde zu ziehen.

Für den Autor, der ein Drama gegen die moderne Unmoral schreibt, ist selbstverständlich nur ein Standpunkt

möglich: der Standpunkt des Menschen, der durchaus modern und dabei doch moralisch ist. Das Schlimmste ist nun, daß Sudermanns Drama geschrieben ist vom Standpunkt eines Menschen, der ganz und gar nicht modern und dessen Moral die beschränkte und konventionelle Moral des Spießbürgers ist. So kommt es, daß das Stück in seiner ganzen Anlage verfehlt, in seiner Grundanschauung falsch ist. Denn man kann daran zweifeln, ob die modernen Moraltheoretiker im Rechte sind. Mögen sie aber noch so sehr unrecht haben, — daran kann man absolut nicht zweifeln, daß der Philister auch nicht recht hat.

Vom Stundpunkte des Philisters aus beurteilt Sudermann die Moraltheorien der Denker unserer Zeit — des Philisters, für den alles ein Übel ist, was modern ist. Und mit einer Oberflächlichkeit der Auffassung, die in Erstaunen setzt bei einem Schriftsteller vom Range Sudermanns, macht er die Denker verantwortlich für diejenigen, die sie nicht verstehen, verwechselt er die Bewegung, die auf Reform der Moral abzielt, mit ihren Auswüchsen. Die modernen Moraltheorien sind an allem Unheil schuld — so lautet seine Ansicht, die zwar gänzlich unrichtig, aber auch von beneidenswerter Einfachheit ist. In seinem Drama gibt es gute und böse Menschen. Die bösen Menschen sind diejenigen, die Nietzsche gelesen haben, die guten Menschen diejenigen, die Nietzsche nicht gelesen haben. Die Frauen namentlich, die mit Nietzsches Lehren vertraut sind, führen ein Leben von arger Zuchtlosigkeit, betrügen ihre Ehegatten und verkuppeln ihre Töchter. Und auf der anderen Seite gibt es zwei Idealgestalten, zwei Männer, die nichts von Nietzsche wissen und infolgedessen pflichttreu und ehrenhaft im Kontor arbeiten und den Acker bestellen.

Unwahr, wie die Anschauungen, von denen das Stück ausgeht, sind die Personen, die darin auftreten. Kein anderes Werk von Sudermann bietet eine solche Kollektion unmöglicher Typen.

Bei der Schilderung von Thea, der Heldin seines Dramas, hat Sudermann allerdings ein moderner Mädchentypus vorgeschwebt, der tatsächlich existiert. Man findet diese Mädchen namentlich in den Häusern des Reichtums, und sie sind, wie Sudermann von seiner Thea sagt, „frühreife, alles wissende, pietätlose Gegenwartskinder". Reizend sind sie oft, des Reichtums glänzende Töchter, und ein Herz haben sie niemals. Von allen Arten der Frauen ist diese Art die gemütloseste. „Ich bin stark, weil ich kalt bin," sagt Thea einmal. Die innere Kälte bildet den Schlüssel zum Wesen dieser „Gegenwartskinder". Weil sie nicht empfinden, wollen sie genießen. Darauf bezieht sich das (recht banale) Gleichnis vom „Blumenboot", das zum Ausdruck bringt, daß der Genuß für solche Frauen den Hauptzweck des Lebens bildet. „Mein Leben," sagt Thea, „soll werden wie ein Blumenboot — Musik ringsum — und verschleierte Lichter — und Lachen — und ein Gemütstraum." Genießen wollen sie, diese modernen Mädchen, und vom Genuß sich so wenig als möglich durch moralische Rücksichten abhalten lassen. Der Typus dieser Mädchen ist eigentlich nicht neu; sie haben gewiß zu allen Zeiten existiert. Neu sind nur die Phrasen, die sie machen. Thea spricht vom „Recht der Persönlichkeit" und vom „Übermenschen", ohne daß sie natürlich jemals verstanden hat, was Nietzsche eigentlich damit gemeint hat. Das Moderne an diesen Mädchen ist also, daß sie ihre skrupellose Genußsucht (wie die pflichtvergessenen Frauen, von denen oben gesprochen wurde) für Modernität, ihren Mangel an Moral für die eigentlich moderne Moral halten.

Wenn man nicht den Eindruck hätte, daß der Autor eigentlich derselben Ansicht ist und sagen will: „Seht euch Thea an! Das ist die Folge der modernen Theorien!", und wenn vor allem der Charakter der Thea auch so durchgeführt worden wäre, wie er in den ersten Szenen entworfen ist, dann hätte das Stück so gut werden können, als es schlecht geworden ist. Fred, Theas Cousin und männlicher Partner, macht im Anfang des Stückes ebenfalls den Eindruck, als ob er eine nach dem Leben gezeichnete Figur wäre. Fred redet in den ersten Szenen wie ein leichtfertiger und frivoler Lebejüngling wirklich zu reden pflegt. Wie Thea kennt Fred keine andere Lebensaufgabe, als den Genuß, und indem er nichts arbeitet und sein Geld mit den Damen der Halbwelt durchbringt, kommt er sich gleichfalls als „Übermensch" vor und nennt sich „morallos".

Das alles kann man gelten lassen, und man kann weiter auch die Verabredung akzeptieren, die zwischen Fred und Thea getroffen wird und die Grundlage des ganzen Dramas bildet. Da es nämlich doch nun einmal üblich ist, sich zu verheiraten, und da es ferner ganz angenehm ist, einen netten Kameraden zur Seite zu haben, so kommen Fred und Thea überein, Mann und Frau zu werden. Nur soll es eine gänzlich morallose Ehe sein. Jeder Ehegatte hat das Recht, zu tun, was ihm beliebt, und der andere hat kein Recht, ihn daran zu verhindern. Eine solche Verabredung unter solchen Menschen ist ganz gewiß nicht unmöglich. Eigentlich weist der Stoff ins Komische. Die morallose Ehe ist eine Lustspielidee, und Sudermann konnte seine moralisierende Absicht am besten durch eine satirische Komödie erreichen, in der zu zeigen war, wie den Ehegatten vor der Freiheit, die sie sich konzediert haben, schließlich selber angst und bange wird, und wie die morallose Ehe mit einem schrecklichen moralischen Katzenjammer endet.

Sudermanns Drama läßt sich nun auch in den ersten Akten so an, als sollte es ein Lustspiel werden. Gegen Mitte hin schlägt es plötzlich ins Tragische um. Dieser Umschlag geht aus keiner inneren Notwendigkeit hervor und folgt nicht nur nicht aus den Charakteren der handelnden Personen, sondern macht im Gegenteil deren Unmöglichkeit offenbar. Die Tragik ist eine rein äußerliche, die Verwicklungen werden gewaltsam herbeigeführt. Es fehlt dem Autor an tragischer Kraft, und man hat den Eindruck, daß das Drama eine Tragödie nur deshalb geworden ist, weil Sudermann nicht Humor genug besitzt, um aus einem Lustspielstoff ein Lustspiel zu machen.

Unmögliche Charaktere gibt es übrigens auch schon vor der tragischen Wendung. Eine derjenigen Figuren, die der Autor als wahrhaft sittliche den infolge des Einflusses von Nietzsche sittlich verkommenen entgegenstellt, ist der Gardeleutnant Graf Sperner. Schon der Name läßt dies erwarten. Man kennt Namen von diesem Klang aus den Romanen der „Gartenlaube"; bei der Marlitt heißen die edlen Menschen immer „Werner" (die beiden „e" im Namen deuten auf die vornehme Gesinnung hin); man weiß daher, daß jemand, der „Graf Sperner" heißt, ein Mann von erheblichen moralischen Qualitäten sein wird.

Der Leutnant Graf Sperner wirbt um Theas Hand. Die Unterhaltung handelt zunächst von Pferden. „Ich möchte immerfort mit Ihnen über dieses Thema plaudern," sagt Thea. Der Graf ist begeistert. Dann macht sie sich ein wenig über die altväterischen Ansichten lustig, die er im weiteren Verlaufe des Gespräches vorbringt. Jetzt aber wird der Graf grob: „Ich mache Ihnen nämlich hier einen Antrag, und da möchte ich allenfalls abgewiesen, aber nicht ausgehöhnt werden. . . . Ich will Sie zu meiner Frau. Ich habe Ihnen das zu sagen. Paßt Ihnen das nicht:

Bitte!" Nun muß man ja allerdings in Betracht ziehen, daß die Vorzüge, durch die das Offizierkorps der preußischen Garde sich auszeichnet, gewiß nicht in erster Linie auf geistigem Gebiete liegen. Es ist wahrscheinlich, daß der Faust ungeschrieben, die reine Vernunft unkritisiert geblieben wären, wenn man hätte darauf warten müssen, bis ein Goethe oder Kant aus den Reihen der preußischen Garde hervorgegangen wären. Und doch ist Sudermanns Graf Sperner eine unmögliche Figur. Denn einen Offizier, der mit einer Dame am liebsten über Pferde spricht, der ein Mädchen, um dessen Hand er wirbt, herunterputzt wie einen Stallburschen, der sich also wie ein ausgemachter Dummkopf benimmt, wird man in der preußischen Armee sicherlich nicht finden.

Fred und Thea heiraten sich also. Die Entscheidung zugunsten dieser Heirat führt im Familienrat allem Widerstand zum Trotz der Großvater herbei, der im letzten Stadium seniler Gehirnerweichung sich befindet. Mit Rücksicht darauf, daß es in vornehmen Familien Sitte ist, wichtige Familienangelegenheiten durch schwachsinnige Greise entscheiden zu lassen, hat auch diese Wendung des Dramas alle Wahrscheinlichkeit für sich.

Und nun handelt es sich darum, zu zeigen, zu welchen moralischen Schrecknissen solch eine morallose Ehe führt. Sudermann folgt hier ganz der Denkweise des Philisters. Was erscheint dem Philister als die Ausgeburt moderner Lasterhaftigkeit? Das Kabarett. Das ist der Ort für die modernen Mädchen ohne Zucht und Sitte. Thea geht also ins Kabarett; und damit noch nicht genug: sie geht sogar — ein Abgrund der Verworfenheit tut sich auf — sie geht sogar ins Kabarett am Abend ihrer Hochzeit! Wahrscheinlich ist zwar auch das nicht, indem man annehmen darf, daß selbst das modernste Mädchen an ihrem Hochzeitsabend andere

Wünsche hat, als den, einer Kabarettvorstellung beizuwohnen. Aber es ist jedenfalls morallos, und der ehrsame Bürger schaudert.

Der Kabarettakt beginnt vielversprechend. Einige Bohèmetypen, männliche und weibliche, sind recht amüsant geschildert. Dieser Akt hätte den Erfolg des Stückes sichern können. Allein der Autor, statt in dem lustigen Tone fortzufahren, in dem er begonnen hat, wird auf einmal furchtbar ernst, und durch diesen Ernst verdirbt er alles. Ein Clown (ein Clown im Kabarett?) hält Thea plötzlich eine moralische Standrede. „Warum kommen Sie zu uns? Warum machen Sie sich gemein?" Und Thea nimmt sich das so zu Herzen, daß sie in Schluchzen ausbricht. Fred muß sie rasch nach Hause führen. Sie weint krampfhaft, herzbrechend. Die Tragödie hat begonnen.

Nun zeichnet sich gewiß die moralische Atmosphäre im Kabarett nicht durch besondere Reinheit aus, und von der Bohème weiß man, seit Murger, ihr Klassiker, sie geschildert hat, daß sie eine Mischung von Talent und Verlumptheit darstellt. Bei den deutschen Nachahmungen des französischen Vorbildes scheint sogar manchmal in der Mischung das letztere Element bedeutend stärker vertreten zu sein, als das erste. Aber diese Verlumptheit wird von Sudermann so ungeheuerlich übertrieben, wie sie eben der Philister zu übertreiben pflegt. Daß das leichte Völkchen der Bohème lockere Sitten hat, ist doch nicht gar so ernst zu nehmen; und die Rede des Clown, die mit tragischen Akzenten die Rettung vor der Verderbnis predigt, ist in diesem Milieu völlig deplaciert. Man könnte sie sich in einer Verbrecherspelunke gehalten denken, aber nicht in einem Kabarett. Und der Clown erinnert an eine Figur, mit der wir einst Bekanntschaft gemacht haben, als wir die Erzählungen von Hoffmann und von Nieritz für die

reifere Jugend lasen, — an die Figur des Gefallenen, der sich noch einen Rest besseren Empfindens bewahrt hat. Diese Figur aus Hoffmanns Jugenderzählungen scheint Sudermann für einen echten Bohèmetypus zu halten.

Wenn Thea das morallose und gemütlose Mädchen wäre, als das sie in den ersten Akten geschildert wird, so könnte sie unmöglich durch die Ansprache des Clown zu Tränen gerührt werden. Morallose Mädchen weinen nicht über moralische Clowns. Durch ihre Tränen beweist Thea, daß sie das gerade Gegenteil von dem Charakter hat, den sie nach Sudermanns Absicht haben soll. Es zeigt sich hier, daß die Figur vollkommen verzeichnet ist. Thea, die Sudermann als den Typus des morallosen und gemütlosen modernen Mädchens hinstellt, ist vielmehr moralisch und gemütvoll. Unter einer Schicht von Schlechtigkeit lagert bei ihr das Gute. Dieses echt moderne Mädchen hat Sudermann gleichfalls aus Hoffmanns Jugenderzählungen bezogen, die uns einst so sehr erbaut haben durch die Darstellung von Menschen, die zwar lasterhaft sind, aber doch einen edlen Kern besitzen.

Theas edler Kern tritt im weiteren Verlauf des Dramas immer deutlicher zutage. Allerdings versucht sie zunächst, sich einen Liebhaber anzuschaffen, wird jedoch von dem Manne, den sie dazu ausersehen hat, mit scharfen Worten zurückgewiesen. Wir erkennen hier unseren Freund, den Grafen Sperner, wieder, der die Spezialität hat, Damen anzuschnauzen, sowohl wenn er sie heiraten will, als wenn sie ihm ihre Liebe antragen.

Dann aber kommt die Geschichte mit Brösemann. Brösemann ist eine der Lichtgestalten des Dramas. Auch hier sagt es schon der Name. „Brösemann" klingt nach bürgerlicher, ehrenfester Gesinnung. Wenn ein Mann in einem Sudermannschen Drama Brösemann heißt, so weiß man bereits,

daß man ihm Depots in jeder beliebigen Höhe beruhigt anvertrauen könnte.

Brösemann hat in die große Kaufmannsfamilie hineingeheiratet, zu der Thea gehört, und er ist es, der für diese Millionäre die Millionen verdient. Er hat Theas Schwester, Rafaella, zur Frau. Um Rafaellas Gunst aber bewirbt sich ein Löwenjäger. Nun ist es an sich schon gewiß nicht leicht, einem Manne zu widerstehen, der in Afrika wirkliche und lebendige Löwen geschossen hat. Dazu kommt, daß Thea ihre Schwester in den Ehebruch geradezu hineinhetzt.

Das nimmt natürlich ein schlimmes Ende. Auf dem Landgute von Raffaellas und Theas Mutter, auf dessen See die Blumenboote schwimmen, will in der Nacht, nach einem Fest, Rafaella mit ihrem Liebhaber eine Schäferstunde abhalten. Brösemann — den Sudermann als einen Mann mit einem „Stiernacken" schildert (man vermeide jede unvorsichtige Annäherung an Frauen von Männern mit Stiernacken!) — Brösemann also ertappt das Liebespaar und schlägt den Löwenjäger mit einem Bootshaken von einem Blumenboote tot. Zu bemerken ist die feine Allegorie, die darin besteht, daß der ehebrecherische Löwenjäger mit einem Haken von demjenigen erschlagen wird, was in dem Drama den sittenlosen Lebensgenuß bedeutet.

„Meine Schuld!" jammert Thea und schluchzt erbarmungswürdig. Dann geht sie definitiv in sich. Sie begreift, daß man nicht „zwischen Blumen sich wiegen" darf, sondern ein „Pflichtgefühl" haben muß. Auch in Fred zeigt sich jetzt plötzlich der edle Kern. Sie haben alle edle Kerne in dieser Familie. Fred wird an Stelle Brösemanns die Leitung des Handlungshauses übernehmen. Er wird so arbeitsam und ehrenfest werden wie dieser und vielleicht auch einmal einen Stiernacken bekommen. „Auf Blumenbooten wird jetzt nicht

mehr gefahren," sagt er zu Thea. Darauf antwortet Thea (seine beiden Hände ergreifend, in Entschlossenheit aufleuchtend): „Ja, Fred!" Und Wilhelm Busch steht unsichtbar dabei und sagt seine Verse: „O, das war mal eine schöne — rührende Familienszene."

Dieses Stück mit seinen unmöglichen Charakteren, seiner lächerlichen Psychologie, seiner albernen Philistermoral soll nun ein modernes Drama, ein modernes Sittenbild sein! Man muß es tief bedauern, daß Sudermann so fehlgreifen konnte. Denn auch diese mißlungene Arbeit zeigt wieder seine ausgezeichneten dramatischen Qualitäten — zeigt, daß er, wie kein zweiter unter den heutigen deutschen Bühnenschriftstellern, einen Dialog zu führen, eine Szene, einen Akt zu bauen versteht. Aber die besten dramatischen Eigenschaften werden wirkungslos, wenn der Geist versagt. Und ein Autor, der mit den Augen des Spießbürgers die Welt betrachtet, der das moderne Leben nicht versteht, kann selbstverständlich auch kein moderner Dramatiker sein.

„Traumulus."

Von Arno Holz und Oskar Jerschke.

Das Schauspiel „Traumulus" soll die Tragödie des Idealisten sein. Die Autoren hatten also zunächst die Aufgabe, einen Idealisten zu schildern. Nichts leichter als dieses. Der Idealist ist der Gymnasialdirektor Dr. Niemeyer, und zwar ist er es deshalb, weil er bei der Aufführung eines patriotischen Festspieles durch seine Schüler auch die Naive des Stadttheaters, Fräulein Lydia Link, mitwirken läßt. Auf den Proben treten Fräulein Link und der Oberprimaner Kurt von Zedlitz, der Lieblingsschüler des Direktors, einander näher, was ein Liebesverhältnis zur Folge hat, aus dem unheilvolle Konsequenzen für den Schüler und für den Direktor sich ergeben. Direktor Niemeyer, dem seine Schüler wegen seiner Verträumtheit den Spitznamen „Traumulus" gegeben haben, ist niedergeschmettert, da er von diesem Verhältnis erfährt, an dem er selbst die Schuld trägt, weil er ja die Annäherung zwischen Kurt und Lydia herbeigeführt hat. Tragödie des Idealismus. Ein Idealist ist also, dem Schauspiel „Traumulus" zufolge, derjenige, der nicht ahnt, daß Schauspielerinnen manchmal Verhältnisse haben und daß, wenn ein junger Mann einer Frau und eine Frau einem jungen Mann gefällt, die Möglichkeit naheliegt, daß die beiden sich ineinander verlieben, selbst wenn eine solche Liebe der königlich preußischen Schulordnung widerstreiten sollte.

Der Idealismus des Professors Niemeyer ist ferner noch dadurch gekennzeichnet, daß seine Schüler ihn beschwin-

deln, daß sein Sohn ihn belügt, daß seine Frau ihn betrügt, ohne daß er von alledem auch nur das geringste merkt. Kurzum, wenn jemand in sämtlichen Fragen des Lebens eine geradezu kindische Unkenntnis bekundet, wenn er von allen, mit denen er zu tun hat, gefoppt wird, weil er nicht imstande ist, einen einzigen Menschen richtig zu beurteilen, dann ist er — so lehrt das Schauspiel „Traumulus" — ein Idealist.

Eine Schilderung des Idealismus wäre, wie gesagt, die Hauptaufgabe der Autoren gewesen, die sich zum Thema genommen haben, in einem Stücke die tragischen Schicksale zu zeigen, die ein Mann erduldet, weil er ideal gesinnt ist. Es genügt nicht, daß alle Personen des Dramas den Professor Niemeyer einen Idealisten nennen. Es genügt auch nicht, daß er sich selbst als solchen bezeichnet. Das Publikum muß diesen Idealismus spüren, muß ihn selbst gleichsam miterleben; und das konnten die Autoren nur erreichen mit Hilfe einer in die Tiefe gehenden, aus dem Grunde der Seele schöpfenden Charakteristik. Der Naturalismus, zu dessen Begründern Arno Holz gehört, ist zwar bemüht gewesen, das Psychische im Drama zu beseitigen. Seit das Milieu erfunden worden ist, ist die Seele abgeschafft worden. Aber bei einem Drama, das vom Idealismus handelt, der nun einmal in der Seele seinen Sitz hat, muß man sie schon in Betracht ziehen. Oder es kommt eben eine Figur heraus, wie dieser Professor Niemeyer, bei dem der Idealismus nicht den Eindruck macht, als gehöre er zum Wesen des Menschen, sondern vielmehr, als hafte er an ihm, wie eine angeklebte Etikette. Man könnte auch sagen, daß der Professor Niemeyer den Idealismus ausübt wie eine Funktion, einen Beruf. Er ist Idealist, wie eine Person in einem anderen Stücke Gemischtwarenhändler ist oder Regierungsassessor.

Eine schöne Gestalt wäre zu zeichnen gewesen: ein warmer, gütiger, hochgesinnter Mann. Als beispielsweise ein früherer deutscher Dramatiker den Versuch machte, einen Idealisten auf die Bühne zu bringen, wurde der Marquis Posa daraus. Nun verlangt man von Arno Holz gewiß nicht, daß er einen „Don Carlos" schreibt, auch nicht, nachdem er sich mit Oskar Jerschke assoziiert hat. Aber wenn die beiden Autoren sich schon einmal zusammentaten, um ein Idealistendrama zu verfassen, so hätten sie doch wenigstens an ihr großes Vorbild sich erinnern und von ihm lernen sollen, daß eine Marquis Posa-Natur, mag sie nun in einem spanischen Granden oder in einem preußischen Gymnasialdirektor stecken, nicht möglich ist ohne Schwung und Feuer, und daß zu einem sonderbaren Schwärmer doch zunächst etwas Schwärmerei gehört. Auch ein wenig Polemik wäre recht wirkungsvoll gewesen. Es hätte wohl getan, wenn die beiden Autoren gegen den allzu nüchternen, allzu praktischen Geist der Zeit zu Felde gezogen wären, und wenn sie allen denen, die kein höheres Ziel kennen, als in den Besitz der materiellen Lebensgüter zu gelangen, einen Mann entgegengestellt hätten, der, ohne jede Rücksicht auf Vorteil oder Nachteil, sich in seinem Streben nur von großen Ideen leiten läßt. Große Ideen! Die sollten doch verhanden sein. Man sollte glauben, daß ein Idealist wenigstens einmal eine Idee haben müßte. Nun äußert der Professor Niemeyer allerdings im Laufe der fünf Akte zwei oder drei Plattheiten über Erziehung. „Der Jugend darf der Glaube an das Gute nicht genommen werden" oder etwas Ähnliches. Das ist alles. Sein geistiger Gehalt ist damit ausgeschöpft, bis auf die Neige. Wieder ein Unterschied zwischen Niemeyer und Posa. Der Marquis will gedankenfrei sein, und der Professor ist frei von Gedanken.

Hingegen kennt der Professor, wie gesagt, die Menschen

nicht. Das genügt, nach Ansicht der Autoren, um ihn als Idealisten zu charakterisieren. Und da er zugrunde geht, weil er die Menschen nicht kennt, so ist sein Zusammenbruch die Tragödie des Idealismus. Es soll gewiß nicht bestritten werden, daß der Professor Niemeyer die Menschen nicht kennt. Aber man darf ihn doch nicht deswegen einen Idealisten nennen. Wer schlechte Menschen für gut hält, beweist dadurch nicht seinen Idealismus oder vielmehr seinen Optimismus (denn dieses Wort bezeichnet genauer das, worum es in dem Stück sich handelt), sondern lediglich seine Unfähigkeit, Menschen zu beurteilen.

Da haben nun zwei Autoren ein Drama des Optimismus geschrieben, und man muß ihnen erklären, daß Optimismus und Unfähigkeit nicht dasselbe sind! Man muß ihnen sagen, daß Optimismus nicht ein Verkennen, sondern ein Erkennen des Lebens ist. Denn was in diesem flachen „Traumulus"-Drama als eine Schwäche, eine Schwäche des Intellekts erscheint, ist in Wirklichkeit eine Kraft. Es ist die Kraft, aller Gründe zur Lebensverneinung sich bewußt zu werden und sich, über diese Gründe hinweg, zur Lebensbejahung aufzuschwingen. Es ist die Kraft, durch alle Wolken hindurch immer wieder die Sterne zu suchen, — die Kraft, immer wieder den Blick zur Höhe zu wenden, trotz allem, was niederzieht, und wenn es auch das eigene Schicksal wäre. Es ist die Kraft, die ihren herrlichsten Ausdruck gefunden hat in Beethovens Neunter Symphonie, in der geschildert wird, wie die finsteren Gewalten des Verhängnisses über den Menschen herstürzen und wie er am Ende doch das Lied an die Freude anstimmt. Doch, doch und doch! Die Schlechtigkeit der Menschen kennen und doch am Siege des Guten nicht verzweifeln, mit den dunklen Mächten ringen und doch den Glauben an das Licht nicht verlieren, ein freudloses Dasein

führen und doch die Freude als die Göttin des Lebens verehren — das ist Optimismus.

Wenn der Zusammenbruch des Professors Niemeyer wegen einer Weltanschauung dieser Art erfolgt wäre, dann wäre das Drama eine Tragödie des Optimismus, des Idealismus gewesen. Daß aber einen Gymnasialdirektor seine Schüler beschwindeln, hat mit dem Idealismus wahrhaftig nichts zu tun. Die Schwindeleien sind von der gröbsten Art. Obwohl die Primaner beim Direktor wohnen und er sie daher fortwährend beaufsichtigen kann, gehören sie einer Schülerverbindung an, was in Preußen besonders streng verboten ist. Am späten Abend steigen sie auf einer Strickleiter aus einem Fenster ihres Schlafraumes hinaus und begeben sich zu den Kneipabenden der „Antityrannia“, deren Hauptzweck die Verhöhnung des Direktors ist. Diesem ist niemals auch nur der leiseste Verdacht aufgestiegen. Er hält alle seine Primaner für Musterknaben, und das Haupt der „Antityrannia“ ist sein ganz besonderer Liebling. Nun ist es gewiß ein schöner Grundsatz, daß der Erzieher denen vertrauen soll, die er erzieht. Aber die Vorbedingung ist natürlich immer, daß er weiß, ob sie Vertrauen verdienen. So pädagogisch es ist, eine junge Seele in ihrer Wahrheitsliebe dadurch zu bestärken, daß man ihr glaubt, so unpädagogisch ist es, einen Lügner für wahrheitsliebend zu halten. Ein Lehrer, der Unwahrheit und Wahrheit, der schlechte und gute Schüler nicht unterscheiden kann, taugt zu allem, nur nicht zum Gymnasialdirektor. Und wenn er am Ende seine Stellung verliert, so ist das ganz und gar nicht tragisch, weil er es eben nicht anders verdient hat.

Auch sonst sind die tragischen Folgerungen, welche die Autoren aus den Ereignissen des Dramas ziehen, nicht immer durch diese Ereignisse genügend gerechtfertigt. Der Primaner

Kurt von Nedlitz und die Schauspielerin Lydia Link haben sich, wie schon erwähnt, auf den Proben zu dem patriotischen Festspiel des Direktors kennen und lieben gelernt. Kurt und Lydia soupieren eines Abends in einem Restaurant und trinken — was in dem Stück mehrmals hervorgehoben wird und offenbar eine ganz besondere Verruchtheit bedeutet — sogar Champagner. Dann begleitet der junge Nedlitz das Fräulein Link nach Hause — und man sieht ihn erst am Morgen aus ihrer Wohnung fortgehen. Das ist sicherlich nicht in der Ordnung. Primaner sollen keine Verhältnisse mit Schauspielerinnen haben. Und wenn die Schüler der obersten Gymnasialklassen in ihrem Horaz lesen, wie der römische Dichter seine schönen Geliebten besingt — das Fräulein Lalage und das Fräulein Leuconoë und wie sie alle heißen — so geschieht das nicht von wegen der Liebe, sondern von wegen der Vorbereitung zum Maturitätsexamen.

Nein, im Ernst: Kurt von Nedlitz hätte eine strenge Rüge verdient. Auch seine Entlassung vom Gymnasium wäre begreiflich gewesen. Was aber geschieht? Der Direktor erfährt, daß die Beziehungen zwischen Kurt und Lydia durchaus nicht so harmlos waren, wie Kurt ihm gegenüber behauptet hatte, er behandelt ihn, da er solches getan und es noch dazu dem Direktor gegenüber abgeleugnet hat, als einen moralisch verworfenen Menschen; und Kurt, zerknirscht und verzweifelt, läuft aus dem Hause und — bringt sich um. Dieser Tragödienausklang ist, nach dem Geschehenen, ganz und gar nicht am Platze, und dem Selbstmord mangelt die Motivierung. Es ist durchaus nicht einzusehen, daß ein Schüler sterben muß, weil er seinen Direktor angeschwindelt hat, und daß ein junger Mann, auch wenn er noch das Gymnasium besucht, die Todesstrafe verdient, weil er sich in eine Liebschaft mit einer Schauspielerin eingelassen hat.

Immerhin, die Angelegenheit des Kurt von Redlitz ist noch ein ernster Fall. Die Schülerverbindung aber ist pure Kinderei. Die jungen Leute sitzen in der Backstube beim Bäckermeister Schladebach, haben sich rote Studentenmützen aufgesetzt, rauchen aus langen Pfeifen, singen Kommerslieder und halten Bierreden. Schladebach selbst richtet an die Versammelten eine Ansprache, in der er den Zusammenhang zwischen der Steigerung der Mehlpreise und der Entlassung Bismarcks beleuchtet. Das alles ist sehr lustig, oder vielmehr es könnte sehr lustig sein, wenn die Autoren es mit mehr Humor geschildert hätten. Jedenfalls muß man annehmen, daß mit diesem Schülerverbindungsakt das Stück eine komische Wendung nehmen soll, — bis man am Schluß des Aktes inne wird, daß er eine tragische Wendung bedeutet. Polizei dringt in das Kneiplokal ein, die jungen Leute werden zur Wache geführt. Kurt von Redlitz bringt sich nicht nur wegen der Schauspielerin um, sondern auch wegen der Verbindung, deren Präses er gewesen; und Direktor Niemeyer verliert Amt und Brot und seinen Glauben an das Wahre, Schöne, Gute. Die „Antityrannia" ist also ein Mittel zu den höchsten, zu den düstersten und blutigsten dramatischen Zwecken; und die roten Mützen, die langen Pfeifen sowie der Bäckermeister Schladebach sind die Gründe für die Vernichtung zweier Menschenleben.

Allerdings, es gibt fast nichts, das an sich komisch oder an sich tragisch wäre. Beinahe jeder Stoff läßt sich so oder so behandeln. Aus mancher Posse würde ein Tragiker ein Trauerspiel, aus manchem Trauerspiel würde ein Vaudevillist eine Posse gemacht haben. Der Fehler liegt daher auch weniger in der Komik des Schülerverbindungsstoffes als in seiner Geringfügigkeit. Der Vorgang ist zu unerheblich, um tragisch zu wirken. Tragisch ist nur, was ans Herz greift. Und so

unangenehm es für die Beteiligten sein mag, — für die Unbeteiligten, für die Allgemeinheit, für das Publikum ist es doch sicherlich nichts Herzergreifendes, wenn an einem Gymnasium eine verbotene Verbindung besteht. Fühlten die Autoren schon einmal den Drang und die Kraft, ein Trauerspiel zu dichten, so mußten sie sich ein anderes Sujet suchen. Es wäre leicht zu finden gewesen. Das heutige Deutschland ist reich, ist überreich an großen Problemen, an ergreifenden Begebenheiten, an drängenden Ideen. Unser modernes Leben bringt fortwährend Dramen hervor, die nach einem Dichter rufen. Und wie fern unsere heutigen deutschen Bühnenschriftsteller unserem Leben, unserer Zeit stehen, läßt sich wieder einmal daraus ersehen, daß zwei Autoren eine große deutsche Tragödie dichten wollen und ein Stück über eine Schülerverbindung schreiben.

Endlich leidet das Drama noch unter krassen Unwahrscheinlichkeiten. Alles Unheil kommt nämlich daher, daß der Landrat den Gymnasialdirektor haßt. Dieser Haß ist nicht begründet; oder vielmehr, er wird nur dadurch erklärt, daß die beiden Männer verschiedene Naturen sind. Wenn nun ein Landrat sich seiner Natur nach vom Direktor eines Gymnasiums unterscheidet, so hat der Landrat — meinen die Autoren des „Traumulus"-Dramas — nichts Angelegentlicheres zu tun, als so viel Gemeinheiten zu verüben, wie nötig sind, um den Direktor aus seinem Amte zu drängen. Der Landrat läßt also die Gymnasiasten, ohne Vorwissen des Direktors, polizeilich überwachen. Geheimagenten beobachten die Zusammenkünfte von Kurt von Zedlitz und Lydia Link. Fräulein Link wird sogar auf dem Kommissariat verhört. (Eine angenehme Theaterstadt, in der die Polizei die Naive auf die Wache holen läßt, um zu Protokoll zu nehmen, in wen sie verliebt ist!) Die „Antityrannia" endlich wird an einem Kneipabend

von Schutzleuten überrumpelt, und ihre Mitglieder werden verhaftet. Wer diese Szene gesehen hat, muß den Eindruck gewonnen haben, daß die Auflösung einer Schülerverbindung in Preußen auf dieselbe Weise vor sich geht, wie in Rußland die Aufhebung einer nihilistischen Geheimdruckerei.

Nun ist ja in Preußen die Bevölkerung gewohnt, sich mancherlei von den Behörden gefallen zu lassen. Das preußische Verfassungsleben beruht auf zwei Grundrechten: auf dem Recht der Beamten, dem Volke vorzuschreiben, was es zu tun hat, — und auf dem Recht des Volkes, zu tun, was die Beamten ihm vorgeschrieben haben. Eines jedoch ist zweifellos: Einen Landrat von der Art, wie er in dem Stücke vorkommt, — einen Landrat, der die Gymnasiasten, also die Söhne aus den ersten Bürgerhäusern, bespitzeln und, ohne daß sie etwas Kriminelles begangen haben, einsperren läßt wie Verbrecher, — einen solchen Landrat würde eine preußische Stadt, selbst wenn sie im östlichsten Ostelbien läge, keine vier Wochen im Amte dulden. Es existiert sicherlich kein Landrat in ganz Preußen, der imstande wäre, seine Amtsgewalt in dieser Weise zu mißbrauchen. Die Verfasser des Dramas haben einen Feind ihres Helden auf die Bühne bringen wollen, und aus diesem Feinde ist ein entmenschter Intrigant im Stil von Richard III. oder von Franz Moor geworden. Es ist möglich, daß es solche Charaktere gibt. Aber alle Kunst von Arno Holz und Oskar Jerschke reicht nicht hin, Richard III. oder Franz Moor als preußischen Landrat glaubhaft zu machen.

Die Vorzüge des Dramas sind: eine, man möchte sagen studentische Flottheit des Dialogs und ein gewisses Theatergeschick, das sich in der bühnenwirksamen Gestaltung einiger Szenen bekundet. Es läßt sich ferner nicht leugnen, daß die Titelfigur, so sehr sie verzeichnet ist, immerhin eine Rolle ist, aus der ein gewandter Schauspieler etwas machen kann, und

daß das Drama auch sonst den Darstellern dankbare Aufgaben bietet. Diese Vorzüge haben dem Werke der Herren Holz und Jerschke auf zahlreichen deutschen Bühnen Erfolg gebracht. Die Unergiebigkeit der gegenwärtigen dramatischen Literatur hat das Publikum genötigt, seine Ansprüche tief herabzustimmen. Gute Dramen verlangt es längst nicht mehr; und es ist schon zufrieden, wenn es ein Stück findet, das nicht ganz schlecht ist.

Einiges über Max Reinhardts Direktionsführung. *)

Max Reinhardt wurde, da er vor einigen Jahren in Berlin seine Tätigkeit als Direktor begann, mit allgemeinen Sympathien begrüßt. Man durfte hoffen, daß der junge, rührige Direktor die Mission erfüllen würde, die ihm zufiel. Das Berliner Theaterleben stand unter der Herrschaft des Naturalismus. Vor einem Jahrzehnt hatten die jungen deutschen Dramatiker im Naturalismus das Mittel gesehen, das Leben zu erfassen und auf dem Theater wiederzugeben. Die ersten Werke der neuen Richtung waren denn auch naturalistisch und lebensvoll zugleich. Bald jedoch versagten die Talente. Aus den Stücken schwand das Leben, aber der Naturalismus blieb. Er blieb nicht nur, er wurde zur Hauptsache. Das künstlerische Mittel trat an Stelle des künstlerischen Zweds. Der Naturalismus, der doch immer nur eine Handhabe sein kann, um das Leben wiederzugeben, wurde der Wiedergabe des Lebens gleichgeachtet. Ein Drama mochte noch so lebensarm sein, — es galt für lebensvoll, wenn es naturalistisch war.

---

*) Da jetzt endlich die Berliner Kritik sich von Max Reinhardt abzuwenden beginnt, so legt der Verfasser Wert darauf, festzustellen, daß er obige Ausführungen bereits im Oktober 1905 veröffentlicht hat, — zu einer Zeit also, als Max Reinhardt gerade die Direktion des „Deutschen Theaters" übernommen hatte, — zu einer Zeit, als noch diejenigen Kritiker, die ihn jetzt abfällig beurteilen, in ihm eine der Hoffnungen der deutschen Bühne sahen und mit starken Worten seine Taten priesen.

Und ein Autor mochte noch so geringe poetische Gaben besitzen, — wenn er ein Naturalist war, so galt er für einen Dichter.

So wurden die naturalistischen Stücke schließlich in ihrer Art ebenso konventionell, wie diejenigen gewesen waren, gegen die seinerzeit die Dramatiker der neuen Richtung Sturm gelaufen waren. Das Dichten wurde zu einer mehr oder minder mechanischen Anwendung naturalistischer Formeln. Und ein Drama kennzeichnete sich als eine moderne Dichtung dadurch, daß es unter armen Leuten spielte; daß im ersten Akt ein Krankenbett und, wenn das Glück gut war, im letzten Akt ein Sarg auf der Bühne stand; und daß die Personen sich in der Ausdrucksweise des niederen Volkes oder gar, wenn die Höhen der Poesie erklommen werden sollten, im schlesischen Dialekt unterhielten. Nach dem dichterischen Wert wurde nicht gefragt. Die naturalistischen Äußerlichkeiten genügten. Brahm, der als der eigentlich moderne Direktor angesehen wurde, führte jedes Drama auf, wenn es nur diese Äußerlichkeiten aufwies und wenn es von einem der Autoren verfaßt war, die zum engen Kreis seiner „Hausdichter" gehörten. Krankenbetten und schlesischer Dialekt! Ein „Hausdichter" durfte wohl auch gelegentlich einmal etwas bringen, das nicht in die naturalistische Rubrik fiel. Im übrigen aber wurden alle anderen Autoren durch Brahm vom modernen Theater ausgeschlossen.

Es ist unerklärlich, daß ein so kluger Mann wie Brahm, wenn schon sein künstlerisches Empfinden so sehr versagte, nicht wenigstens aus Verstandesgründen eingesehen hat, wie unsinnig eine solche Beschränkung war; daß er nicht bemerkt hat, wie satt das Publikum der naturalistischen Stücke wurde und wie es, je eigensinniger er darauf beharrte, ihm stets wieder dasselbe vorzuspielen, immer stärker nach etwas Neuem verlangte; daß er nicht begriffen hat, wie er, indem

er selbst sich jedem Fortschritt verschloß, den Boden für den Konkurrenten vorbereitete, der den Fortschritt bringen würde. Und der Konkurrent kam. „Es war einer unter des Königs Getreuen, der selbst nach der Krone strebte.“ Aus Brahms eigenem Ensemble ging Max Reinhardt hervor, der nunmehr in Berlin das andere oder, genauer gesprochen, zwei andere moderne Theater auftat.

Max Reinhardt hatte, wie gesagt, eine Mission zu erfüllen. Es fiel ihm die Aufgabe zu, die Unterlassungssünden wieder gut zu machen, welche Brahm die Jahre hindurch begangen hatte. Er mußte die Alleinherrschaft des Naturalismus auf der modernen deutschen Bühne beseitigen, mußte das Aufführungsprivileg der Brahm-Dramatiker durchbrechen und mußte von allen Seiten neue Autoren heranziehen. Stücke werden in Deutschland genug geschrieben. Es handelte sich darum, aus der Fülle die guten auszuwählen und sie zur Aufführung zu bringen, gleichgültig, welcher literarischen Richtung sie angehörten.

Max Reinhardt engagierte sich zunächst eine Anzahl von Dramaturgen. Wohlgemerkt: eine Anzahl. Andere Theaterleiter kommen mit einem Dramaturgen aus, Reinhardt nahm deren drei. Vielleicht sind es inzwischen noch mehr geworden. Bei einer Aufführung der „Bösen Buben“ wurde sogar behauptet, daß es an den Reinhardtschen Bühnen einen Dramaturgen Nummer 17B gäbe. Diese Behauptung war natürlich ein Böser-Buben-Streich. Sicher ist nur, daß das Reinhardtsche Unternehmen in der deutschen Theatergeschichte einen Ehrenplatz beanspruchen dürfte, wenn es ebensoviel gute neue Stücke aufgeführt hätte, als es Dramaturgen angestellt hat, um sie zu finden. Im übrigen waren diese Beiräte für die dramatische Literatur durchaus nicht die einzigen. Max Reinhardt schien es für eine der Hauptaufgaben eines Theater-

direktors zu halten, sich mit Beiräten zu umgeben. Auf solche Weise wurde das Reinhardtsche Theater wenn auch nicht das bedeutendste, so doch jedenfalls das beratenste Theater seit Menschengedenken. Es gab Beiräte für jede Abteilung des Theaterbetriebes: für die Dekorationen, die Kostüme, die Beleuchtungseffekte. Newton, der Entdecker der Gesetze der Schwerkraft, ist schon tot; sonst würde ihn Max Reinhardt sicher als Beirat für die Versenkungen gewonnen haben.

Der neue Direktor mit seinen zahlreichen Dramaturgen ging also ans Werk. Die erste künstlerische Tat war löblich. Es war die Aufführung von Gorkis „Nachtasyl". Ein naturalistisches Stück allerdings. Aber nicht der Naturalismus als solcher ist vom Übel. Nicht der Dichter, der ein Naturalist ist, sondern der Naturalist, der kein Dichter ist, soll von der Bühne ausgeschlossen werden. Und der Autor des „Nachtasyl" ist ein Dichter.

Weiterhin muß konstatiert werden, daß auch von den ferneren künstlerischen Taten Reinhardts manche den lauten, ja begeisterten Beifall der literarischen Kreise und demzufolge des Publikums fanden, das in Berlin, wie kaum in einer anderen Stadt, sich in seinem Urteil von dem jener Kreise bestimmen läßt. Denn das Berliner Publikum besitzt (wie schon oben in dem Aufsatz über „Ritter Blaubart" bemerkt) wohl eine Reihe vorzüglicher Eigenschaften; es ist anständig, strebsam, wohlwollend, geduldig, manchmal sogar zu geduldig. Allein es fehlen in der Bevölkerung der neuen Reichshauptstadt, die aus allen Teilen Deutschlands zugewandert ist, jene bestimmten künstlerischen Traditionen, die in der alteingesessenen Bevölkerung von Städten, wie Wien oder Paris, auf Grund einer jahrhundertelangen Kunstübung sich herausgebildet haben. Das Berliner Publikum fühlt instinktiv wohl auch das Rechte, wie jedes

Publikum, aber es traut sich selber nicht. Und wenn die „literarischen“ Kreise das Gegenteil sagen, so akzeptiert es ihren Spruch und bemüht sich, auch an dem, was ihm nicht gefällt, Gefallen zu finden.

Wer außerhalb der literarischen Kreise steht, wird ihrem Urteil über Reinhardt nicht zustimmen können. Er wird vielmehr gerade das bedauern müssen, daß Max Reinhardt von Anfang an kein höheres Ziel gekannt hat, als ihnen zu Gefallen zu arbeiten. Die literarischen Kreise hatten über die moderne deutsche Bühne die Misère des Naturalismus gebracht, indem sie die naturalistischen Halbtalente und Talentlosigkeiten so lange als große Dichter priesen, bis endlich das Publikum, so sehr es sich auch sonst von den literarischen Führern leiten läßt, anfing, die Gefolgschaft zu verweigern. Für das Theater konnte es nach diesen Erfahrungen nur eine Parole geben: Los von der Literatur! Das heißt, es mußte ein Direktor kommen, der selbständiges Urteil genug besaß, um den Wert oder Unwert neuer Stücke zu erkennen, und der sich nicht im mindesten darum kümmerte, ob diese Stücke in den literarischen Kreisen für bedeutend gehalten wurden oder nicht.

Dieser selbständig urteilende Direktor nun, den man der deutschen Bühne hätte wünschen müssen, war Max Reinhardt nicht. Seine ganze Kunst bestand darin, nach den maßgebenden literarischen Wetterfahnen auszuschauen, um zu sehen, woher der Wind kam. Auch sein Theater hatte vor allem das Bestreben, literarisch zu sein, wie dasjenige von Brahm. Derselbe Faden, nur eine andere Nummer. Ausschlaggebend war bei Reinhardt wie bei Brahm die literarische Richtung; der Unterschied war lediglich, daß Brahm bei der neuen Richtung verharrte, so alt sie auch inzwischen geworden war, und Reinhardt sich der neuesten zuwandte.

Es ist nicht leicht, diese neueste Richtung zu definieren. Ihren Ursprung hat sie darin, daß das Widerstreben des Publikums gegen den Naturalismus endlich auch auf die literarischen Kreise zu wirken begann. Und das Bedürfnis nach etwas dem Naturalismus Entgegengesetzten hat diese neueste Mode geschaffen, welche im übrigen Schriftsteller zu Helden des Tages gemacht hat, die außer jener negativen Eigenschaft — Gegensätzlichkeit gegen den Naturalismus — wenig Gemeinsames haben. Nur haben die literarischen Kreise, die mit so wenig Glück naturalistische Bühnenschriftsteller ausgewählt haben, bei der Wahl von deren Antipoden nicht minder fehlgegriffen. Es ist eine Eigentümlichkeit dieser Kreise, daß sie stets geneigt sind, den Schein für das Wesen zu nehmen. Die naturalistischen Äußerlichkeiten Gerhart Hauptmanns und seiner Genossen hatten ihnen für Lebenswahrheit gegolten. Jetzt, wo man der dramatischen Impotenz dieser Autoren und ihres nicht ungekünstelten, sondern unkünstlerischen Dialogs müde war, entdeckten sie Hugo von Hofmannsthal und erklärten seine Forciertheit für tragische Kraft und seine Manieriertheit für Sprachkunst. Jetzt, wo man die Flachheit und Banalität des Naturalismus satt hatte, fanden sie Frank Wedekind und gaben seine Verworrenheit für Tiefe und seinen Zynismus in der Behandlung erotischer Fragen für kühne Originalität aus.

Und so wurde die Reinhardtsche Bühne das Theater Wedekinds und Hofmannsthals. Die Erfolge waren, wie gesagt, zum Teil sehr groß. Wedekinds „Erdgeist" — das Drama übrigens, das von allen Bühnenwerken Wedekinds wohl das interessanteste ist und das sogar einige wirklich theatergemäß gearbeitete Szenen enthält, — wurde ein Zugstück im „Kleinen Theater"; und das Publikum wurde von den literarischen Kreisen dazu angeleitet, sich an den geistvollen Wendungen

einer Komödie zu erfreuen, in der man unter anderem sieht, wie von der Leiche des Vaters, der sich wegen seiner Geliebten erschossen hat, der Sohn diese Geliebte wegholt, um sie selbst zur Maitresse zu nehmen. Hofmannsthals „Elektra“ erlebte in demselben Theater eine lange Reihe von Aufführungen; und das Publikum lernte, unter literarischer Führung, die tragische Kunst einer Bearbeitung bewundern, die aus der erhabenen und ergreifenden Elektra des Sophokles eine sadistische Megäre und aus des Sophokles lieblicher Chrysothemis ein mannstolles Frauenzimmer macht.

Eine gehörige Dosis von Perversität ist allen diesen Stücken beigemischt. Und da ihr künstlerischer Wert nicht ausreicht, um die so ungewöhnlich günstige Aufnahme zu erklären, die ihnen zuteil geworden, so bleibt nichts übrig, als anzunehmen, daß es gerade die Perversität in diesen Stücken gewesen ist, an der das Publikum Gefallen gefunden hat. Perversität ist also heutzutage ein Grund zum Erfolg auf der Bühne. Die Franzosen pflegen in solchen Fällen das resignierte Wort zu äußern: „C'est un vent de folie qui souffle.“

Es gibt übrigens auch ein französisches Zitat, das speziell auf diesen Fall paßt. Molières Misanthrop sagt: „Trop de perversité règne au siècle, où nous sommes.“

Einst, in der guten alten Zeit, gab es Idealisten, welche meinten, es sei die Aufgabe des Theaters, den Geschmack zu bilden. Der wirklich moderne Theaterdirektor läßt es sich angelegen sein, das Publikum in seinen Geschmacksverirrungen zu bestärken. Es ist unverkennbar, daß Max Reinhardt in seinem Theaterbetrieb mit dieser seltsamen Perversitätsmode gerechnet hat. Eine Künstlerin, deren Spezialität die Darstellung perverser Frauenrollen ist, wurde der Star des Reinhardtschen Theaters. Ihr zuliebe wurden sogar Stücke aus

früheren Jahren, die einen abnormen erotischen Fall behandeln, wie beispielsweise Strindbergs „Fräulein Julie“, ins Repertoire aufgenommen. Neue Dramen perversen Inhalts waren natürlich erst recht willkommen. Und der Gipfelpunkt wurde wohl erreicht mit der Aufführung eines Stückes von Hermann Bahr, in welchem ein Liebhaber mit sadistischen Neigungen vorgeführt wurde, der die Hospitäler besucht, weil ihm der Anblick der Todeskämpfe Emotionen gewährt, und in welchem ein gehirnweicher Greis zu sehen war, der mit Brachialgewalt davon abgehalten wurde, in das Schlafzimmer eines noch im Kindesalter stehenden Mädchens einzudringen. Dieses Stück schien übrigens sogar das sturmgewohnte Publikum der Reinhardtschen Bühnen als eine zu starke Zumutung zu empfinden. Am Abend der Premiere war seine Geduld nahe daran, zu reißen, — leider nur nahe daran.

Nun soll hier nicht etwa der Philistermoral das Wort geredet werden, die behauptet, daß Perversität niemals Kunst sein könne. Baudelaire hat manche Gedichte geschrieben, denen befremdliche Abnormitäten des Empfindens zugrunde liegen, und doch offenbart sich, in diesen Gedichten ebensowohl wie in seinen anderen, dichterische Größe. Und Oskar Wilde, dessen Perversität in fast allen seinen Werken zutage tritt, ist nichtsdestoweniger ein Schriftsteller von wundervollem Geist und höchster poetischer Begabung. Hier also ist die Perversität Kunst geworden, und darauf allein kommt es an. Es ist eine der großen Errungenschaften der modernen Bewegung, daß sie das Schaffen des Künstlers von allen Beschränkungen nichtkünstlerischer Art befreit, daß sie ihm das Recht erkämpft hat, jeden Stoff, mag er im Sinne des „bourgeois“ noch so unmoralisch sein, zu behandeln, wenn er ihn nur mit künstlerischer Größe behandelt. Und darum beruht der Einwand, der gegen gewisse Stücke des Reinhardtschen Theaters zu er-

heben ist, nicht auf ihrer Perversität, sondern auf ihrem Mangel an künstlerischer Größe. Einige lassen wenigstens erkennen, daß ihr Verfasser sich redlich bemüht hat, ein Kunstwerk zu schaffen, wozu nur seine Kraft nicht ausgereicht hat. Von anderen kann man nicht einmal das sagen, und man hat den Eindruck, daß der Autor ohne künstlerisches Streben, ohne sittlichen Ernst die Perversität auf die Bühne gebracht hat, weil sie eben gerade Mode ist. Und daß sich ein Theater findet, das sogar solche Stücke aufführt, mit Vorliebe aufführt, das ist ein Mißbrauch der künstlerischen Freiheit, gegen den man um so entschiedener protestieren muß, je fester man von der Notwendigkeit dieser Freiheit überzeugt ist.

Immerhin, so unerfreulich manches in dem modernen Repertoire Max Reinhardts ist, — es muß ihm auf der anderen Seite zugute gehalten werden, daß er doch wenigstens das Publikum mit einer ganzen Reihe neuer Stücke bekannt gemacht hat. Und wenn sich auch unter den Dramatikern, deren Werke er zum erstenmal aufgeführt hat, kaum einer findet, der Bedeutung besitzt, so hat er doch wenigstens nicht nur neue Stücke, sondern sogar neue Autoren auf die Bühne gebracht. Unter den Verdiensten Max Reinhardts darf ferner nicht vergessen werden, daß sein Theater das erste in Deutschland war, auf dem Oskar Wildes „Salome", und auch das erste, auf dem ein Stück von Bernard Shaw in Szene ging.

Mit ganz besonderer Sympathie aber mußte man es begrüßen, daß Reinhardt sich der Aufgabe unterzog, für die moderne Bühne die Klassiker wiederzugewinnen, die während der Zeit des Naturalismus in unverantwortlicher Weise vernachlässigt worden waren. Er brachte Vorstellungen von „Minna von Barnhelm" und von „Kabale und Liebe", die zwar in den Einzelheiten mangelhaft, im ganzen aber von

dem Streben erfüllt waren, die großen Dichter in einer ihrer würdigen Weise aufzuführen.

Und dann kam der „Sommernachtstraum". Und man sah einen Wald aus lauter echten Bäumen. Man sah den Boden mit echtem grünen Moos bedeckt. Man sah einen Mond, der mit einem solchen Raffinement schien, daß der echte Mond nicht eine Nacht lang die Konkurrenz aushielte, wenn der liebe Herrgott in einer modernen Regung Max Reinhardt die Beleuchtung des Himmels übertragen würde. Man sah in den Elfenszenen ganze Akte lang kleine Mädchen über einen Berghang herunterkugeln, und man sah einen Reigentanz auf elektrisch bestrahltem Glas, das einen Teich im Mondlicht vorstellte. In einem bestimmten Moment fingen Bäume, Moosboden, Teich an, sich zu drehen. Die ganze Bühne bewegte sich im Kreise. Nur der Zuschauerraum blieb stehen; aber die Techniker Max Reinhardts werden sicherlich ein Mittel finden, um auch diesen zu drehen, damit das Publikum, in einer unerhört modernen Mischung der Kunstgenüsse, zugleich mit den dramatischen Sensationen auch die einer Karussellfahrt empfinden könne.

Der Regisseur soll der Diener des Dichters sein. Hier spielte er den Herrn. Der Regisseur soll den Geist der Dichtung auf der Bühne lebendig machen. Hier hatte er sich um nichts gekümmert als um Dekorationen, Kostüme, Gruppierungen. Von dem Geiste der Shakespeareschen Dichtung war in all dem Inszenierungsspektakel kaum mehr ein Hauch zu spüren. Fast alle Schauspieler waren ungenügend, kein einziger konnte Shakespearesche Verse sprechen, und der Puck war der Spezialistin für Hofmannsthalsche und Wedekindsche Frauengestalten anvertraut, welche aus dem lieblichsten Elfen, der je über die Bühne gehuscht ist, einen perversen Gassenbuben machte. Es war also in dieser „Sommernachtstraum"-

Aufführung vielerlei zu sehen, nur nicht der „Sommernachtstraum“. An Stelle der Shakespeareschen Poesie traten die echten Bäume, an die Stelle des Dichters drängte sich anmaßend der Regisseur, an Stelle des „Sommernachtstraum“ von William Shakespeare wurde ein „Sommernachtstraum“ von Max Reinhardt aufgeführt.

Ein Mitglied des Frankfurter Schauspielhauses, Edgar Bolz, hat in der „Frankfurter Zeitung“ ein treffendes Wort mitgeteilt, das Sonnenthal gesprochen hat. „Als Sonnenthal,“ so erzählt Herr Bolz, „einst in der unvergessenen Rolle des Nathan hier gastierte, entspann sich zwischen ihm und dem Theatermeister, der sich an Dekorationskunststückchen nicht genug tun konnte, eine Kontroverse, der Sonnenthal schließlich unwillig mit den Worten ein Ende machte: „Noch spiele *ich* Komödie! Nach mir — die Zeit wird kommen — mag meinethalben die Dekoration spielen!“

Die Zeit *ist* gekommen. Den Beweis dafür bildet das Entzücken des Berliner Publikums über den Reinhardtschen „Sommernachtstraum“. Einen halben Winter lang füllte es allabendlich das „Neue Theater“, und man darf wohl annehmen, daß Max Reinhardt vor allem diesem Erfolge es zu danken hat, wenn er auch Direktor der vornehmsten und wichtigsten Berliner Bühne, des „Deutschen Theaters“, geworden ist.

Hier geht es nun in demselben Stile weiter. Gleich die erste Aufführung, mit der Max Reinhardt seine Direktions-Ära eröffnete, ließ erkennen, daß die glorreichen „Sommernachtstraum“-Traditionen im „Deutschen Theater“ fortgeführt werden würden.

Gespielt wurde das „Käthchen von Heilbronn“. Wenn sich ein Regisseur an diesem Drama vergreift, so ist das Sakrileg nicht ganz so arg wie beim „Sommernachtstraum“. Denn auch ohne daß es Einem ein Regisseur noch

besonders verleidet, ist das Kleistsche Ritterschauspiel an sich schon ziemlich unleidlich. Ein bürgerliches Empfinden kann kaum mit diesem Mädchen mitfühlen, welches von einem adeligen Herrn derart fasziniert ist, daß es ihm nachläuft wie ein Hund. Was den Herrn Wetter vom Strahl anlangt, so verspürt man gelegentlich den Wunsch, daß ihn doch jemand mit derselben Peitsche traktieren möchte, mit der er das arme Käthchen bedroht. Und nun gar der „befriedigende" Schluß! Solange Käthchen nur das anständige Kind anständiger Eltern war, hat Graf Wetter vom Strahl sie in seinem Stall schlafen lassen. Sobald es sich aber herausstellt, daß sie ein Ehebruchskind, daß sie die Tochter des Kaisers ist, dem ihre Mutter in einer Sommernacht sich hingegeben hat, hält der Graf sie für würdig, sie zu seiner Gemahlin zu erheben. Auf diese Weise kommt nicht nur Käthchen zu großen Ehren, sondern es zeigt sich auch, welche Ehre es für eine Bürgersfrau ist, wenn ein hoher Herr sich dazu herabläßt, mit ihr die Ehe zu brechen. Um ein Drama zu verfassen, das so erfüllt ist von einem aufreizenden aristokratischen Dünkel, muß ein Dichter schon ein ostelbischer Junker sein.

Freilich ist der Junker auch ein Dichter. Das Ritterschauspielt enthält viel dramatische Kraft, insbesondere in dem ersten, dem Vehmgerichtsakt, der eine großartige Exposition bildet, und viel Lieblichkeit und Innigkeit, namentlich in den Käthchenszenen. Von den dramatischen Wirkungen und den poetischen Schönheiten des Werkes war in der Aufführung des „Deutschen Theaters" aber wenig zu spüren. Mit Ausnahme der Darsteller der beiden Hauptpartien war kein einziger Schauspieler seiner Rolle gewachsen. Es waren ferner, weil doch Zeit für die Aufstellung der komplizierten Dekorationen gewonnen werden mußte, einige der wertvollsten Szenen gestrichen. Dafür war aber wieder der

Wald aus dem „Sommernachtstraum“ aufgebaut mit den plastischen Bäumen. Auch natürliche Tannen waren auf der Bühne verwendet, so daß es im Hause roch, wie auf dem Weihnachtsmarkt. In der Szene unter dem Hollunderbusch, einer der schönsten der Dichtung, waren es nicht Käthchen und der Graf, sondern es war der Hollunderbusch, der die Hauptrolle spielte, weil er mit einer solchen Fülle malerischer Reize ausgestattet war, daß man, um sie alle zu erfassen, ihm seine ganze Aufmerksamkeit zuwenden mußte und keine Zeit mehr hatte, sich um das Liebespaar zu kümmern. Überdies war ein neuer Himmel angeschafft oder vielmehr eine neue Maschine für Himmelslicht. Das Debüt der Maschine verlief überaus erfolgreich. Das Publikum applaudierte mehrere Beleuchtungen; und da die Zuschauer auch sonst einige Male beim Aufgehen des Vorhanges, ehe noch ein Wort gesprochen worden war, die Dekorationen mit Beifall begrüßten, konnte man deutlich sehen, worauf das Publikum besonders sein Augenmerk richtet, wenn es eine von Max Reinhardt veranstaltete Klassikeraufführung besucht.

Nun wird ja allerdings das Fehlen eines Theaters für Ausstattungsstücke in Berlin mit Bedauern empfunden, seit das „Viktoriatheater“ seine Pforten geschlossen hat, auf dessen Bühne die Herrlichkeiten der „Reise um die Welt in achtzig Tagen“ das Auge erfreuten. Wenn Max Reinhardt den Ehrgeiz hat, diese Lücke im Berliner Theaterleben auszufüllen, so soll ihm das unbenommen bleiben. Ausbitten muß man sich aber, daß er sich dann auch an die entsprechenden Autoren wendet und daß er seine Hand von den Klassikern läßt, die doch wahrhaftig nicht dazu da sind, den Text herzugeben für Beleuchtungskunststücke und Schaustellungen von Dekorationsmalerei.

„Das Wintermärchen" bei Max Reinhardt.

Die Aufführung von Shakespeares „Wintermärchen" im „Deutschen Theater" brachte eine Überraschung. Nachdem man die Inszenierungen des „Sommernachtstraum" und des „Kaufmann von Venedig" durch Max Reinhardt erlebt hatte, mußte man annehmen, daß der Direktor des „Deutschen Theaters" auch aus dem „Wintermärchen" ein Ausstattungsstück gemacht habe. Man stellte sich etwa vor, daß im „Deutschen Theater" den Höhepunkt des Dramas der Untergang des Schiffes bilden würde, das den Antigonus mit der auszusetzenden Perdita an Böhmens Küste gebracht hat. Nach den echten Bäumen des „Sommernachtstraum" konnte jetzt vielleicht mit echtem Wasser operiert werden. Auch bot sich hier Gelegenheit, einen echten Bären auf die Bühne zu bringen, der dem Antigonus vielleicht ein echtes Schulterblatt ausgerissen hätte.

Die Überraschung war nun, daß in der „Wintermärchen"-Aufführung zum großen Teil auf Ausstattungspomp gänzlich verzichtet worden war. Die Inszenierung war so einfach als möglich. In allen fünf Akten gab es überhaupt nur zwei Dekorationen, eine für den Gerichtsakt und eine für das Schafschurfest. Sämtliche übrigen Szenen spielten sich vor buntfarbigen Vorhängen ab.

Das ist vielleicht etwas gar zu weit gegangen in der Vereinfachung. Nachdem man Dramen aufgeführt hat, die mit Ausstattung überladen waren, gerät man ins entgegengesetzte Extrem und stattet überhaupt nicht mehr aus, und vom Dekorationsprunk der modernen Bühne fällt man auf einmal in die primitiven Verhältnisse der alten Shakespeare-

Bühne zurück, die gar keine Dekorationen hatte. Allerdings auf diesem Gebiete ist zu wenig immer noch besser als zu viel. Jedenfalls machte die „Wintermärchen"-Vorstellung den Eindruck, als sei hier mehrfach der gänzlich veraltete Grundsatz maßgebend gewesen, daß bei der Aufführung eines Dramas nicht die Ausstattung die Hauptsache ist, sondern das Drama.

Im Ernst gesprochen: Die Vorstellung zeigte, daß Max Reinhardt die Vorwürfe, die gegen seine Regieführung erhoben worden waren, sich zu Herzen genommen hatte. Die szenischen Effekte waren nicht mehr wie in der Aufführung des „Sommernachtstraum" derartig gehäuft, daß die Dichtung erstickte in dem Übermaß von Äußerlichkeiten.

Allerdings war es nur ein Fortschritt in negativer Beziehung. In positiver Beziehung blieb noch viel zu wünschen übrig. Die Äußerlichkeiten waren beseitigt, welche in den früheren Reinhardtschen Shakespeare-Aufführungen die Wirkung der Dichtung störten. Aber die Dichtung übte lange nicht die Wirkung aus, die sie hätte ausüben müssen. Das rechte „Wintermärchen" war es doch nicht.

„Das Wintermärchen" ist, wie man weiß, eines der letzten Werke Shakespeares. Der Dichter hatte den bitteren Kelch der Lebenserfahrung bis auf die Neige geleert. Und in der furchtbarsten aller Tragödien, im „König Lear", hatte er ein Bild der Welt geschaffen, wie er sie erkannt hatte, — einer erbärmlichen Welt, in der Edelmut mit Niedertracht gelohnt wird. Dann hatte er noch einmal im „Timon von Athen" der menschlichen Gemeinheit seinen Fluch zugeschleudert. Weltverachtung und Menschenhaß — das war das Ergebnis, zu dem der Menschheit größter Geist gelangt war. Damit schloß er in der Mitte des Lebens, in seiner reifsten Entfaltung, die Rechnung ab. Das war das Ende: Weltverachtung und Menschenhaß.

Aber das gütige und liebevolle Dichterherz wollte sich damit nicht abfinden lassen. Das konnte, das durfte nicht das Ende sein. So bringen denn Shakespeares letzte Dramen eine Wiederversöhnung mit der Welt. Man darf gewiß einen tiefen Sinn darin finden, daß diese Dramen lauter Märchen sind: „Cymbeline“, „Das Wintermärchen“, „Der Sturm“. Eine lichtere, eine bessere Welt tut sich in ihnen auf. Es ist eine Welt, die der Dichter ersehnt, die er sich selbst geschaffen hat, die vielleicht nirgends existiert als in seiner Phantasie, eine Märchenwelt. Und darum wohl haben diese letzten Märchenstücke Shakespeares etwas so unsagbar Rührendes, weil in ihnen ein Dichterherz sich die Welt verklärt, um sich mit ihr zu versöhnen.

Im „Wintermärchen“ grollt zu Anfang noch etwas von der Bitterkeit, der Menschenverachtung aus der vorausgehenden Schaffensperiode des Dichters. Es hängt mit den großen Tragödien, mit „Lear“ und „Othello“, noch innerlich zusammen und ist darum zunächst ein Wintermärchen, das heißt ein trauriges Märchen geworden. „Ein trauriges Märchen paßt für den Winter,“ sagt in dem Stück der kleine Mamillius. Blind wütet die Leidenschaft, und die Unschuld wird verdammt. Der Dichter des „Lear“ und des „Othello“ würde es dabei haben bewenden lassen, weil es im Leben ein alltägliches Schauspiel ist, daß die Leidenschaften wüten, und weil man es auch oft genug hat mitansehen müssen, wie die Unschuld verfolgt wird. Der Märchendichter aber, der mit dem Leben wieder versöhnt ist, hat diese düsteren Bilder nur heraufbeschworen, um sie zu einem lichten Ende zu führen. Damit sich alles schließlich zum Guten wende, läßt er mancherlei Märchenhaftes geschehen: Totgeglaubte stehen auf, verlorene Kinder finden sich wieder. Und weiter: Zu den schmerzlichsten Leiden, die über die Menschheit verhängt sind, gehört

die Ohnmacht der Reue. Die Tat, auch die übereilteste, bleibt getan und zeitigt unerbittlich ihre Wirkungen. Daher ist es nicht das am wenigsten Märchenhafte in diesem Stück, daß seinem Helden vergönnt wird, das Unrecht, das er begangen, wieder gutzumachen.

„Das Wintermärchen" ist ein Märchen und will als solches gespielt sein. Märchenstimmung soll es erfüllen, soll es durchklingen. Und was man bei der Aufführung im „Deutschen Theater" vor allem vermißte, war, daß ihr diese Märchenstimmung fehlte. Shakespeare zu inszenieren ist nun einmal eine Aufgabe, die ganz besondere Eigenschaften erfordert. Es gehört dazu unter anderem ein warm empfindendes Herz. Daran hatte es offenbar gemangelt, und so ging es auf der Bühne zumeist recht kalt und nüchtern zu.

In jener letzten Schaffensperiode, welcher „Das Wintermärchen" entstammt, hatte der Dichter dem Leben bis auf den Grund gesehen, und in verschwenderischer Fülle streut er nun seine Erkenntnisse aus. Gerade die letzten Werke Shakespeares sind besonders reich an tiefsinnigen und geistvollen Aussprüchen. Hier hatte das „Deutsche Theater" ebenfalls nicht seine Schuldigkeit getan. Wohl zeigten die Schauspieler ein anerkennenswertes Bestreben, deutlicher als sonst zu sprechen. Aber die Deutlichkeit allein genügt auch noch nicht. Es fehlte ihnen fast allen das Verständnis, es fehlte ihnen die rechte Liebe für das, was sie sprachen, es fehlte ihnen das Bewußtsein (das doch die Grundlage aller Shakespeare-Aufführungen bilden sollte), daß jedes Wort Shakespeares eine Kostbarkeit ist. So war es denn ein weiterer Mangel der Aufführung im „Deutschen Theater", ein Mangel, den man besonders schwer empfand, daß fast alle die wundervollen Dichterworte, die „Das Wintermärchen" enthält, spurlos, wirkungslos vorübergingen.

Einige davon waren überhaupt gestrichen. Der Blaustift hatte recht sinnlos und lieblos gewaltet. Manche von den schönsten Stellen waren ihm zum Opfer gefallen. Ganz unbegreiflich war es aber, daß man es für nötig erachtet hatte, die Szenen zu streichen, in denen das Schiff untergeht, Antigonus vom Bären zerrissen wird und die Schäfer zum ersten Male auftreten. Diese Szenen bilden den Übergang zwischen den zwei Abschnitten des Stückes. Das Drama mit seinem düsteren ersten und seinem heiteren zweiten Teil erinnert an einige der Symphonien von Beethoven, in denen auch auf die tragische Stimmung im ersten Teil des Werkes am Schlusse Freude und Jubel folgen. Besonders schön ist manchmal in diesen Symphonien die Übergangsstelle: In den verrauschenden Sturm der Instrumente hinein klingt bereits leise das heitere Motiv, das den Schluß beherrschen wird. Einen solchen ganz Beethovenschen Übergang hat Shakespeare im „Wintermärchen" geschaffen. Mit Sturm und Ungewitter, mit Tod und Verderben geht die Tragödie zu Ende, und in das grausige Finale des ersten Teiles hinein erklingt bereits leise das idyllische Pastoralmotiv des zweiten. Die Hirten treten auf und begleiten mit ihren drolligen Reden die Katastrophe, die sich vollzieht.

Es zeigte nicht eben von Verständnis für die Schönheiten der Dichtung, daß gerade diese Szenen gestrichen worden waren. Zur Aufführung gelangte hingegen der Prolog der Zeit, die vor dem vierten Akt „als Chorus" auftritt, um mitzuteilen, daß der Akt sechzehn Jahre später spielt als der dritte. Diesen unbedeutenden und überflüssigen Prolog hätte man streichen sollen. Aber man brauchte ihn, um dem Publikum die Sensation zu verschaffen, daß es als Zeit Frau Eysoldt sehen konnte, die vor einem schillernden Vorhang in einem nicht minder schillernden Gewande erschien. Immerhin war

es bereits als ein Fortschritt zu begrüßen, daß man von Frau Eysoldt, der Darstellerin der Frauengestalten Wedekinds und Hofmannsthals, der man im „Sommernachtstraum" die Rolle des lieblichen Elfen Puck anvertraut hatte, nicht die holde Schäferin Perdita hatte spielen lassen.

Der Hauptvorwurf aber, den man gegen Max Reinhardt erheben muß, ist der, daß er Shakespeare aufführt, ohne über ausreichende darstellerische Kräfte zu verfügen. Als Max Reinhardt vor einigen Jahren unternehmungslustig auszog, folgten ihm alle diejenigen, die auch etwas wagen wollten. Die Wagemutigen sind jedoch nicht immer die Besten — oft nur die, die nichts zu verlieren haben. Diese Truppe, die, von einigen Ausnahmen abgesehen, im wesentlichen aus Schauspielern zweiten und dritten Ranges bestand, war daher von Anfang an auf die großen Leistungen nicht eingerichtet, die nun von ihr verlangt werden, nachdem der Erfolg das Reinhardtsche Theater mit verblüffender Raschheit emporgehoben hat und mit dem Erfolge auch die künstlerischen Aufgaben gewachsen sind. Eine Entwicklung darstellerischer Talente hat sich auch an einer Bühne nicht vollziehen können, an der, bisher wenigstens, die Ausstattungskunst der Schauspielkunst vorangestellt worden ist und an der die Schauspieler gleichsam nur den Chor zu bilden hatten für die Solovorträge des Regisseurs. Wohl zeigt Max Reinhardt das löbliche Bestreben, neue Kräfte zu gewinnen. Einstweilen aber hat er darin keine allzu glückliche Hand gehabt. Und vor allem verbessert ein Theaterdirektor doch nicht dadurch sein Ensemble, daß er einige Stars hinzuengagiert, zumal wenn die Beliebtheit, deren diese Schauspieler oder Schauspielerinnen sich beim Publikum erfreuen, mehr auf einer Mode als auf ihrer wirklichen künstlerischen Bedeutung beruht.

Unter diesen Umständen war im „Wintermärchen" die

Darstellung fast aller Hauptrollen unzureichend. Es war das rechte „Wintermärchen" nicht, wie oben gesagt wurde; und das rechte „Wintermärchen" war es namentlich deshalb nicht, weil Agnes Sorma nicht die rechte Hermione war.

Eine englische Schriftstellerin hat von der Hermione gesagt, sie vereine in sich so seltene Eigenschaften, wie Würde ohne Stolz, Liebe ohne Leidenschaft, Zärtlichkeit ohne Schwäche. Das Wesentliche fehlt noch in dieser Charakteristik: die Güte. Shakespeare hat hier ein Idealbild weiblicher Güte geschaffen. Während Hermione vor Gericht die Beschuldigungen abwehrt, mit denen ihr Gatte Leontes ihre Reinheit schändet, regt sich zugleich in ihr das Mitleid mit der Reue, von der Leontes gequält werden wird, wenn er ihre Unschuld wird erkannt haben. Und zum Schluß, als der Mann wieder vor ihr erscheint, der ihr ganzes Leben vernichtet hat, verzeiht sie ihm ohne ein Wort des Vorwurfs. Das ist die Güte in ihrer höchsten Vollendung. Eine glücklichere Welt hat der Dichter in seinem Märchen sich erträumt; und auch das hat vielleicht seinen tiefen Sinn, daß man im Mittelpunkt dieser glücklicheren Welt die Güte findet, die sanfte Güte einer Frau.

Alle diese Eigenschaften der Hermione nun, die Würde, die Liebe ohne Leidenschaft, die Güte, sind nicht eben dramatisch. Sie spielt auch in dem Stück eine mehr passive als aktive Rolle. Die Darstellerin der Hermione hat daher nicht durch bewegtes Spiel zu wirken, sondern hat die Vorgänge in einem Frauenherzen zu veranschaulichen, das Bild einer schönen Seele zu geben. Seelenvoll muß die Hermione gespielt werden, und Frau Agnes Sorma spielte sie recht seelenlos.

Diese Künstlerin hat den Gipfel des Ruhmes erreicht zugleich mit den modernen dramatischen Autoren, in deren Stücken sie Jugend und Anmut verkörperte. Der reizende Augenaufschlag, das liebliche Lächeln, die Wangengrübchen ihres

Rautendelein haben nicht wenig dazu beigetragen, im Publikum den Glauben zu erwecken, daß die „Versunkene Glocke“ poetisch sei. Aber wenn man gleich ein unvergleichliches Rautendelein ist, so beweist das noch lange nicht, daß man auch Shakespeare spielen kann. Augenaufschlag und Wangengrübchen reichen nicht aus für eine Portia, eine Hermione. Diese beiden Shakespeare-Rollen, in denen Frau Sorma bisher aufgetreten ist, haben gezeigt, daß es ihr zur Darstellung der Figuren eines wirklich großen Dichters an gestaltender Kraft fehlt. Sie gab Portia mit den Mätzchen eines Backfisches, und sie machte aus der Hermione eine Frau, die den Gastfreund Polyxenes so süß anlächelt und ansäuselt, daß der Verdacht des Leontes nahezu begreiflich erscheint; die dann die Ehebruchsbeschuldigung als eine Unannehmlichkeit hinnimmt, gegen die man nicht viel tun kann, und die sich gleichmütig ins Gefängnis und gleichmütig vor Gericht führen läßt. Mit einem Worte, Frau Sorma traf wohl die Passivität der Rolle; ihren seelischen Gehalt aber blieb sie fast vollkommen schuldig. Ohne Wärme gespielt, konnte diese Hermione auch nicht erwärmen; und selbst die Gerichtsszene, in der die Unschuld Töne findet, die so rührend sind, daß sie sonst nie versagen, ging, da Hermione so gar nicht zu rühren vermochte, wirkungslos vorüber. Erst am Schluß des Stückes wurde der Eindruck besser. Allerdings gehört nicht viel Seele dazu, um die Schlußszene zu spielen, in der Hermione nichts zu sein braucht als eine schöne Statue. (Eine Statue von Giulio Romano. Die Verwirrung der historischen Falten im „Wintermärchen“ ist doch gar zu drollig. Gleichzeitig mit Giulio Romano, dem Raffael-Schüler, der auch, wenn es nach ihm gegangen wäre, die Hermione sicherlich lieber gemalt als gemeißelt hätte, besteht der Kultus des Gottes Apoll. Zur selben Zeit, zu welcher der Gott Apoll die Welt

regiert, kommen auch schon Puritaner vor. „Er ist Puritaner und singt Psalmen zum Dudelsack," heißt es von einem der Hirten. Das drolligste aber ist, daß es im griechischen Altertum bereits einen Kaiser von Rußland gibt, den Hermione als ihren Vater nennt, daß also Hermione, über deren Schicksal das delphische Orakel entscheidet, Zarentochter und russische Großfürstin ist.)

Für die Eifersucht des Leontes fehlt jede Erklärung. Als einziger Beweggrund erscheint „seine eigene rohe und dumme Phantasie" (wie Georg Brandes sagt). In dem Roman, dem Shakespeare den Stoff zum „Wintermärchen" entnommen hat, in „Pandosto, der Triumph der Zeit" von Robert Greene, ist wenigstens der Versuch gemacht, den Verdacht des Leontes gegen seine Gemahlin psychologisch zu rechtfertigen. Auch Shakespeare liefert also hier eine Bestätigung der Regel, daß die Verwandlung eines Romans in ein Drama immer auf Kosten der Motivierung geschieht. Über diese Grundlosigkeit der Eifersucht des Leontes kann man nur hinwegkommen, wenn sie als ein Ausbruch der Leidenschaft dargestellt wird, — der Leidenschaft eines Menschen von heißem Blut, das durch ein Nichts in Wallung gebracht wird. Herr Kayßler, der mit redlichem Bemühen, wie immer, den König von Sizilien spielte, vermochte seiner spröden Natur die Akzente der Leidenschaft nicht abzugewinnen. Er hatte nur einen dumpfen Ton für den eifersüchtigen Leontes und hatte denselben dumpfen Ton für den Leontes der zweiten Hälfte des Stückes, den weichen und reuigen. Auch dieser eintönigen Leistung war die Wirkung versagt. Leontes ging durch das Stück wie ein mürrischer Tyrann und sah in der schwarzen Gewandung von japanischem Schnitt, die man ihm angemessen hatte, aus wie der Mikado.

Paulina kommt in dem Roman von Robert Greene

nicht vor. Shakespeare hat die Figur dieser Frau erfunden, die dem wütenden König entgegentritt und ihn zwingt, die Wahrheit zu hören, dieser Frau, in deren Wesen Mut, gesunder Menschenverstand und ein goldener Humor so prachtvoll sich mischen. Mit Recht nennt Georg Brandes die Paulina „eine der durch Originalität bewunderswürdigsten Gestalten des ganzen Shakespeareschen Theaters". Diese Rolle hatte man im „Deutschen Theater" dem Fräulein Hedwig Wangel zugeteilt, deren Spezialität die Darstellung von — komischen Alten ist. Man möge sich nun vorstellen, wie diese durch ihre Originalität bewundernswürdigste Shakespearesche Gestalt sich ausnahm, gespielt als komische Alte!

Als Perdita erschien Lucie Höflich. Das Talent dieser jungen Künstlerin scheint auf der Reinhardtschen Bühne keinen für seine Entwicklung günstigen Boden gefunden zu haben. Sie sah als Perdita allerliebst aus; allein das war auch alles. Die Poesie, welche die Szenen der Schäferin erfüllt, erwachte nicht zum Leben. Im Kranze Shakespearescher Mädchengestalten ist Perdita eine der lieblichsten Blumen. Und wenn die jungen Mädchen von Shakespeare, der doch gewiß in diesem Fache kompetent ist, lernen wollen, wie man sein muß, um reizend zu sein, so wird ihnen Perdita darüber Auskunft geben. Blutnelken und streifige Liebesstöckel mag sie in ihrem Garten nicht pflanzen. „Weshalb verschmähst du sie, mein holdes Kind?" fragt Polyxenes. „Ich hörte," antwortet Perdita, „daß nächst der großen schaffenden Natur auch Kunst es ist, die diese Blumen bunt färbt." Zwar legt ihr nun Polyxenes in wundervoll tiefsinnigen Worten dar, daß es keine Kunst gibt, die nicht auch Natur wäre. Aber für Perdita sind darum ihre Äußerungen nicht weniger charakteristisch: sie stellt die Natürlichkeit so über alles, daß sie sogar Blumen aus ihrem Garten ausschließt, die künstlich

gefärbt sein könnten. Shakespeare also, der ein holdes Kind schildern will, hebt als ihren wesentlichen Zug hervor, daß alle Künstlei ihr fremd ist. Und durch den Mund Perditas lehrt der Dichter die Mädchen: Wenn ihr reizend sein wollt, so seid vor allem natürlich! . . .

Besser als um die ernsten war es im „Deutschen Theater" um die komischen Rollen bestellt. Die Schäferszenen kamen recht drollig heraus. Auch hatte Max Reinhardt den Akt, der bei den Schäfern spielt, am schönsten inszeniert. Man hat ihm vorgeworfen, die Inszenierung sei zu opernhaft. Aber der uns überlieferte Text des „Wintermärchens" weist deutliche Spuren davon auf, daß auch zu Shakespeares Zeit dieser Akt mit Gesang- und Tanzeinlagen gespielt wurde. Die Grundstimmung der Reinhardtschen Inszenierung war böhmisch. Warum hätte sie es nicht sein sollen, da der Schauplatz des Aktes nun einmal ein zwar märchenhaftes Böhmen, aber doch Böhmen ist? Nach reizenden tschechischen Tanzweisen drehten sich Schäfer und Schäferinnen im Kreise. Es wurde so herzhaft, so übermütig getanzt, und es steckte so viel Grazie in all der Tölpelhaftigkeit, daß es eine wahre Freude war, dies anzusehen. Dazu war als Dekoration eine Landschaft gemalt, auch eine böhmische Landschaft mit einer bergansteigenden Wiese, in deren Grün viele bunte Blumen sprossen, und mit zwei kleinen Bauernhäuschen, die oben halb versteckt über den Hügelrand herauslugten. Ganz vorn, in der Mitte der Bühne, breitete ein hoher Baum sein hellgrünes Laub aus. Das alles strahlte im Sonnenlichte. Es war ein entzückendes, echt sommerliches Bild. Shakespeares von Robert Greene übernommene geographische Weisheit versetzt Böhmen bekanntlich an die Meeresküste. Der Dekorationsmaler hatte sich nun den Spaß gemacht, auch diese maritime Lage zur Anschauung zu bringen: auf der einen Seite sah man die be-

wimpelten Masten der Schiffe emporragen, die an der Küste des böhmischen Meeres verankert waren.

Hingegen war der Gerichtsakt übel zugerichtet. Hier hatte, ganz so wie es bisher auf der Reinhardt-Bühne der schlimme Brauch war, der Regisseur den Dichter ungeniert beiseite geschoben und an dessen Stelle sich selbst an die Arbeit gemacht. Das Gericht wurde in die Abendstunden verlegt. Ohne daß das Stück es vorschreibt, lediglich, weil ein Beleuchtungseffekt erzielt werden sollte: heller Abendhimmel über einem dunklen Amphitheater. Aus dem Volk, das doch bei Shakespeare stets ein so lebensvolles Element im Drama ist, war ein geheimnisvoll-symbolistisch-undefinierbares Etwas geworden: im ungewissen Dämmerlicht hockte auf den Bänken des Amphitheaters ein Haufe schwarzer Gestalten, einer Horde von Fledermäusen vergleichbar. Diese schwarzen Gestalten brachten hie und da im Chor unartikulierte Laute hervor, die auf verschiedene Tonlagen und Tonstärken abgestimmt waren. Die Überbringung des Orakels war in eine Pantomime verwandelt. Die Boten mußten auf der obersten Stufe des Amphitheaters erscheinen und den Kasten mit dem Orakelspruch einige Minuten lang mit gestreckten Armen hoch in die Luft halten, was der Chor mit einigen seiner hohen und tiefen Töne, forte und piano, begleitete. Dieser ganze alberne Hokuspokus zog die Aufmerksamkeit von den Shakespeareschen Versen ab, die an dieser Stelle überdies von den Schauspielern besonders schlecht gesprochen wurden. Die Szene, eine der packendsten des Dramas, kam demgemäß um ihre Wirkung — kam um ihre Wirkung, weil man hier wieder einmal ein „Wintermärchen" von Reinhardt sah und nicht von Shakespeare.

So litt die „Wintermärchen"-Vorstellung, obwohl sie in mancher Beziehung einen Fortschritt bedeutete, doch auch

an dem Grundübel aller Reinhardtschen Shakespeare-Aufführungen. Eine Beseitigung dieses Grundübels ist nicht eher zu erhoffen, als bis der Direktor des „Deutschen Theaters“ sich zu der Überzeugung durchgerungen haben wird, daß der Regisseur den Dichter zur Geltung zu bringen und nicht sich an seine Stelle zu drängen hat daß insbesondere William Shakespeare der Verbesserung durch Max Reinhardt nicht bedarf und daß man die Wirkung Shakespearescher Dramen durch nichts so sicher hervorruft, als wenn man Shakespeare selbst wirken läßt.

„Die Morgenröte."

Von Josef Ruederer.

Die Komödie „Die Morgenröte", die im „Neuen Theater" aufgeführt wurde, behandelt Lola Montez und die Münchener Revolution. Der Titel des Stückes ist wahrscheinlich auch der Phraseologie jener Zeit entnommen. Als nach dem Rücktritte des klerikalen Ministeriums Abel der im Rufe des Liberalismus stehende Zu Rhein die Leitung der Staatsgeschäfte übernahm, sprachen die Blätter der Linken etwas überschwänglich vom „Ministerium der Morgenröte". Darauf hat Josef Ruederer offenbar angespielt, als er sein Stück benannte.

In dem Stücke selbst wird das freilich nirgends erklärt. Auch sonst wird nicht der mindeste Versuch gemacht, die nötige historische Erläuterung zu den Personen und Vorgängen des Dramas zu geben. Wer Lola Montez ist, wird nicht gesagt, und es wird auch nicht gesagt — obwohl gerade dies eine unerläßliche Vorbedingung für das Verständnis der Ereignisse ist, die sich auf der Bühne abspielen, — warum das Volk gegen Lola Montez gar so erbittert ist. Der Autor scheint zu glauben, daß es zur allgemeinen Bildung gehört, nicht nur über die deutschen Monarchen, sondern auch über deren Liebesverhältnisse Bescheid zu wissen. Jedenfalls ist die Kenntnis der bayrischen Geschichte in den Vierzigerjahren des neunzehnten Jahrhunderts erforderlich, um sich in dem Drama zurechtfinden, — obwohl allerdings die

Kenntnis der historischen Epoche, welche das Drama darstellt, nur den Beweis liefert, wie schlecht und falsch diese Darstellung ist.

Lola Montez, die schöne Schottin, die eine halbe Spanierin infolge ihrer Abstammung von einer kreolischen Mutter war und daher den spanischen Namen, den sie sich beigelegt hatte, nicht ohne einige Berechtigung trug, kam im Jahre 1846 nach München. Mit Mühe setzte sie durch, daß ihr erlaubt wurde, im Hoftheater während der Zwischenakte spanische Tänze aufzuführen. Wie alle auswärtigen Künstler, die in seiner Hauptstadt gastierten, ließ der König sich auch die Tänzerin vorstellen. Es traf sich, daß er gerade angefangen hatte, Spanisch zu lernen, um sich auf eine Reise in das Land des Velasquez vorzubereiten. Lola las ihm den Calderon und den Cervantes vor; und es zeigte sich bald, daß die Vorlesung dieser beiden Dichter eine Wirkung von ungeahnter Tiefe hervorzubringen vermag, wenn diejenige, die liest, ein junges, schönes, geistvolles, von einem romantischen Schimmer umwobenes Mädchen und derjenige, der zuhört, ein alter König ist, mit einem Herzen, das die Schönheit liebt.

„In dem Süden ist die Liebe, da ist Licht und da ist Glut,“ dichtete König Ludwig, dessen Gesinnungen stets besser gewesen sind, als seine Verse. Sein Biograph, der Münchener Professor Karl Theodor Heigel, der für die Liebe Ludwigs I. zu Lola Montez keinerlei Sympathien hat und dem, als offiziellem bayrischen Geschichtsschreiber, es ersichtliche Schwierigkeiten bereitet, einen Standpunkt auch zu dieser Regierungstat des Königs zu gewinnen, entwirft doch von der Tänzerin ein Bild, aus dem hervorgeht, daß sie eine Frau von besonderer Art war. „Ihre originelle Schönheit,“ schreibt er, „lebt noch in der Erinnerung aller, die sie sahen.

Mit den körperlichen Vorzügen verband sie eine nicht gewöhnliche geistige Begabung, bizarre Phantasie und feuriges Temperament." „Sie erinnert," sagt er weiter, „an die Sempronia, wie Sallust sie schildert."

Wenn ein deutscher Professor sich dazu aufschwingt, die Lola Montez mit einer Frau aus dem Sallust zu vergleichen, so wird man nicht mehr erstaunt darüber sein, daß ein König sich in sie verlieben konnte. Heigel wirft ihr allerdings vor, daß sie „die Kunst zu gefallen höher geachtet hat als Ehre und Weiblichkeit". Wie eine auf diese Anklage des Geschichtsschreibers im voraus gegebene Antwort nehmen sich diese Worte aus, die Ludwig I. selbst über Lola Montez in einem Briefe geäußert hat, — Worte, nicht eines Liebenden, sondern eines alten Mannes, der milde urteilt, weil er im Verlauf seines langen Lebens vielen Menschen ins Herz gesehen hat. Der König schreibt: „Welcher stolzen Frau aus den gerühmten besseren Ständen wäre es wohl anders ergangen, wenn sie jung, schön und hilflos in die Welt geschleudert worden wäre? Und ist etwa die und die wirklich besser? Ich kenne sie alle und halte den Unversuchten ihre gepriesene Tugend nicht allzu hoch."

Die Opposition gegen das Verhältnis des Königs zu Lola Montez ging von den Klerikalen aus. Zu Anfang freilich beobachteten die Geistlichkeit und deren Partei und Presse eine Zurückhaltung, welche einer Billigung zum Verwechseln ähnlich sah. Die Kirche ist für gewöhnlich nicht sehr streng gegen die Sünden der Mächtigen, weil es gerade diese Sünden sind, die der Kirche Macht über die Mächtigen geben. Und wenn gar ein König eine Frau liebt, die er nicht lieben sollte, so drückt sie, sofern nur die Frau sich ihr gefügig erweist, gern beide Augen zu. Der König beherrscht das Land, und durch die Frau, die er liebt, be-

herrscht die Kirche den König, und so ist alles in schönster Ordnung.

Hätte also Lola Montez sich zum Werkzeug der Jesuiten hergegeben, so hätte sie goldene Tage in Bayern erlebt, und wäre, nachdem der König sie zum Range einer Gräfin Landsfeld erhoben hatte, wahrscheinlich die Stammmutter eines alten Adelsgeschlechtes geworden. König Ludwig selbst sagte einmal in den Tagen der Krisis: „Hieße sie Loyola Montez, so bliebe alles still.“ Aber dem Herzen der schönen Lola, das sonst so empfänglich war, war gerade die Fähigkeit versagt, sich für die vom heiligen Ignatius begründete Gesellschaft zu begeistern. Sie rühmte sich sogar, selbst zur Austreibung der Jesuiten aus Frankreich beigetragen zu haben, indem sie dem Minister Guizot eine jesuitische Intrige enthüllte, in der sie hätte eine Rolle spielen sollen. Lola Montez war — und das ist einer der interessantesten Züge im Charakterbilde dieser merkwürdigen Frau — eine überzeugte Gegnerin der Klerikalen, und mit der rücksichtslosen Offenheit, mit der sie ihre Gesinnungen kundzugeben pflegte, trug sie auch ihren Antiklerikalismus zur Schau.

Da brach der Sturm los. Die Blätter der Partei der Frommen eröffneten den Angriff gegen die Freundin des Königs, und sie geißelten zuerst in versteckten Anspielungen, bald auch in offenen Worten das Verhältnis des Monarchen zu einer Tänzerin, dessen Unsittlichkeit empörte, seitdem man erfahren hatte, daß die Tänzerin antiklerikal war. In der klerikalen Presse zuerst wurde Lola Montez „die bayrische Pompadour“ genannt (ein treffender Vergleich: denn auch die Maitresse Ludwigs XV. war eine freigeistige Frau, und dadurch, daß sie die Männer der Enzyklopädie gegen pfäffische Bedrohungen geschützt hat, hat sie sich Anspruch auf den Dank der Nachwelt erworben). In der klerikalen Presse

wurde auch zuerst die Wendung gebraucht, die in ihrem Stil ihren Ursprung nicht verleugnet, — die Wendung von „der Tochter Babels, die Bayern den Becher der Wollust kredenzt".

Die bayrische Revolution des Jahres 1848 hatte die Eigentümlichkeit, daß während der Unruhen und während der Zeit, die ihnen vorausging, die Hauptbeteiligten das genaue Gegenteil dessen taten, was sie bisher getan hatten. Schon manchmal hat es eine Frau fertiggebracht, alles auf den Kopf zu stellen; aber selten hat es eine so gründlich besorgt, wie Lola Montez in Bayern. Der König, bis dahin der Kirche treuer Sohn, wurde immer mehr in den Antiklerikalismus gedrängt; die Klerikalen, die Stützen nicht nur des Altars, sondern auch des Thrones, wurden revolutionär; und die Revolutionäre, die republikanischen Schwärmer von 1848, die geschworenen Feinde nicht nur der Monarchen, sondern auch der Päpste, verbündeten sich mit den Klerikalen.

Die Ereignisse entwickeln sich nunmehr rasch und in mächtiger dramatischer Steigerung. Der König entläßt das klerikale Ministerium Abel, nachdem es sich herausgenommen hat, dem Monarchen das berüchtigte „Memorandum" zu überreichen, in dem es ihm Vorhaltungen über die Sittenlosigkeit seines Lebenswandels macht. Aufgeregt erscheint Ludwig I. am Abend im Salon seiner Freundin und bringt die große Kunde: „Alle meine Minister habe ich fortgejagt; das Jesuitenregiment hat aufgehört in Bayern."

Klerikal will der König nicht mehr sein; aber liberal zu werden, kann er sich auch nicht entschließen. Seit mehr als zwanzig Jahren hat er sein Land als absoluter Monarch beherrscht; und nun mag er auf seine alten Tage nicht noch das parlamentarische Regieren lernen. Ein Mann aus vergangener Zeit, steht der greise Monarch fremd, mißtrauisch,

feindselig der neuen Zeit gegenüber, die ungestüm hereinbricht. Die Ministerien Zu Rhein und Wallerstein bemühen sich vergebens, durch halbe Zugeständnisse die freiheitlichen Parteien zu beschwichtigen. Immer stürmischer wird das Verlangen nach liberalen Reformen, nach Preßfreiheit namentlich und nach Einberufung des Landtages. Die Klerikalen freuen sich des aufflammenden Feuers, schüren es fleißig und hetzen gegen Lola Montez. Klerikale Professoren beantragen im Senate der Münchener Universität eine Sympathiekundgebung für das Ministerium Abel, weil es für die Sittlichkeit eingetreten sei. Die Professoren werden ihres Amtes entsetzt. Die Studenten revoltieren. Der König verfügt die Schließung der Universität. Straßentumulte in München. Die Minister begeben sich zum König und lassen nicht von ihm ab, bis er an Lola Montez den Brief schreibt, in dem er sie ersucht, das Land zu verlassen. Lola reist ab. Doch das aufgeregte Volk will sich nicht beruhigen. „Wiedereröffnung der Universität, Einberufung der Kammern“ heißt jetzt die Parole. Die Pforten der Universität tun sich wieder auf; aber die Kammern einzuberufen, kann der König nicht über sich gewinnen. Das Volk stürmt das alte Zeughaus und zieht, mit Piken und Hellebarden bewaffnet, vor die Residenz. Fürst Wrede führt in Eile die Truppen herbei. Das Militär und die Volksmenge stehen sich gegenüber.

Wird der Straßenkampf entbrennen — der ungleiche Kampf zwischen Infanteriegewehr und Hellebarde, dessen Ausgang nicht zweifelhaft sein kann? Ein furchtbarer Augenblick. Aber nein — der König kann sich nicht entschließen, den Befehl zum Feuern zu geben und die Straßen von München mit Bürgerblut zu beflecken. König und Volk sind in einen harten Meinungsstreit geraten. Wer im Recht ist, wird die Zukunft lehren. Sicher aber ist zu allen Zeiten, daß

jede Meinung, auch die rechte, im Unrecht ist, wenn Menschen getötet werden müssen, damit sie zur Geltung gelange. Prinz Karl, des Königs eigener Bruder, erscheint vor dem Schloß und verkündet dem Volke die Erfüllung aller Forderungen, die es aufgestellt hat. Die revolutionäre Erbitterung schlägt in hellen Jubel um.

Der König jedoch, nachdem er nachgegeben, kommt zur Erkenntnis, daß er doch nicht nachgeben kann. Man darf von ihm nicht verlangen, daß er die letzten Jahre eines langen Lebens verwendet, um die Grundsätze zu verleugnen, auf denen dieses Leben aufgebaut war. Die Zeit braucht einen anderen König. Und da er nur der König sein kann, der er bisher gewesen, will er lieber überhaupt nicht mehr König sein, als sich ändern. Eines Tages gibt eine Proklamation seine Abdankung bekannt. So ist er unterlegen und geht doch unbesiegt aus dem Kampfe hervor; und indem er stolz und aufrecht vom Throne steigt, zeigt er sich als ein großer König.

Man kann sich kaum einen dankbareren Stoff für einen Dramatiker denken. Er braucht eigentlich nur die historischen Vorgänge auf die Bühne zu bringen, und das Drama ist fertig. Den Höhepunkt müßte natürlich die Situation vor dem königlichen Schloß bilden, wo Volk und Militär sich gegenüberstehen in einem Augenblick voll atemraubender Spannung. Selten hat die Geschichte einen so wirkungsvollen fünften Akt gedichtet.

Mit den aufregenden äußeren Begebenheiten vereinigen sich ergreifende seelische Vorgänge. Eine prachtvolle Figur ist namentlich der alte König — ein Herrscher, der, wenn er auch manchmal auf etwas wirren Wegen gewandelt ist, doch immer ehrlich das Beste seines Volkes gewollt hat, und

der es nun erleben muß, am Ende seiner Regierungszeit trotzdem in einen schweren Kampf mit seinem Volke zu geraten, weil eine neue Zeit hereingebrochen ist, die er nicht versteht und nicht verstehen kann. Ein tragischer Konflikt, der nach einem Dichter verlangt. Und tragisch auch der Widerstreit zwischen Liebe und Regentenpflicht in der Brust des Monarchen — tragisch die Notwendigkeit, die ihn zwingt, die Liebe zu opfern, um die Pflicht zu erfüllen, — tragisch die Verbannung der Geliebten, die er selbst verfügen und durch die er mit eigener Hand sich einer Frau berauben muß, an die ihn wohl weniger die sinnliche Begierde (König Ludwig hat es immer bestritten, daß Lola Montez seine Maitresse war), als das Bedürfnis gefesselt hat, Schutz bei ihr zu finden gegen eine qualvolle, eine doppelt qualvolle Einsamkeit, gegen die Einsamkeit der Greise und der Könige. Nicht minder schön und eines Dichters würdig ist die Aufgabe, eine weibliche Gestalt wie Lola Montez zu schildern, sie darzustellen mit ihrem Geist, ihrem Feuer, mit der ganzen bestrickenden und verwirrenden Anmut ihres Wesens — sie als eine Frau zu zeigen, in der Gutes und Schlimmes gar seltsam durcheinanderspielen, als Frau mit der hochgestimmten Seele und zugleich doch als Dame von sehr lockeren Sitten, als Mischung von Lady Milford und Manon Lescaut — Manon Lescaut namentlich in ihrer erstaunlichen Macht über die Männer, die unter anderem auch daraus hervorgeht, daß Lola nach den Münchener Skandalen es fertiggebracht hat, sich in Amerika noch zweimal zu verheiraten.

Das sind die Hauptfiguren. Dazu kommen die großen Ideen, die ganz von selbst aus dem Stoffe herauswachsen: der Antiklerikalismus, auf den wieder einmal, wie schon seit langem nicht, die Zeit gestimmt ist, so daß dieser Ton, wenn er auf dem Theater kräftig angeschlagen würde, im Publi-

kum mächtigen Widerhall fände, — und der Freiheitsgedanke, der heute ebenfalls in den Herzen aufgelebt ist, so daß das Publikum sich geradezu danach sehnt, von der Bühne herab wieder einmal das Wort „Freiheit!“ zu hören. Und wenn der Dichter, der den Stoff behandelt, ein Satiriker ist, so wird er reichliche Gelegenheit finden, seine Laune spielen zu lassen, weil es ja, mag Lola Montez noch so viel Geist besessen haben, doch auch ein komisches Schauspiel gewesen sein mag, eine spanische Tänzerin bei der Regierung eines deutschen Königreiches mithelfen zu sehen. Und wenn der Dichter Humor hat, so wird er auch diesen verwenden können. Denn das Drama spielt in München; und da in der lieben Stadt alles auch eine heitere Seite hat, darf man wohl annehmen, daß, so ernst und so dramatisch die Ereignisse sein mögen, es zugleich recht lustig zugeht, wenn in München Revolution gemacht wird.

Josef Ruederer hat offenbar beabsichtigt, sich in seinem Drama über die Münchener Revolution als Satiriker und Humoristen zu zeigen. Das Unglück ist nur, daß er — wenigstens nach diesem Drama zu urteilen — weder das eine noch das andere ist. Zum Satiriker fehlt ihm die satirische Kraft und zum Humoristen der Humor. Der Hauptscherz des Stückes besteht darin, daß nicht „Revolution“ gesagt wird, sondern „Revalation“. Dieser glänzende Einfall wird ungefähr ein Dutzendmal wiederholt. Mit einer bei einem Münchener — Ruederer hat das Drama „seiner Vaterstadt“ gewidmet — erstaunlichen Humorlosigkeit sind namentlich die Volkstypen gekennzeichnet. Die heitere Wirkung, welche diese Figuren bei der Aufführung im „Neuen Theater“ erzielten, war lediglich auf Rechnung des komischen Spieles der Darsteller zu setzen, die aus eigenen Mitteln hinzutaten, was der Autor schuldig geblieben war. Die Satire, welcher der

treffende Witz, und welcher vor allem die geistige Überlegenheit mangelt, versagte vollständig; und sie verdiente auch schon deshalb kein besseres Schicksal, weil sie durchaus nach der falschen Richtung geht.

Statt einer Satire über König Ludwig und Lola Montez hat nämlich Josef Ruederer eine Satire über die Revolution geschrieben oder vielmehr schreiben wollen. Als das komischeste an der ganzen Geschichte erscheint ihm, daß die Bürger von München für die Freiheit sich begeistert, für die Freiheit gekämpft haben. Durch die Figur eines aus Amerika zurückgekehrten Demagogen, eines albernen Phrasendreschers, wird der Versuch gemacht, diesen Freiheitsenthusiasmus ins Lächerliche zu ziehen. Ähnlich wie Ruederer hat Sudermann in seinem verunglückten Drama „Der Sturmgeselle Sokrates" die Revolution von 1848 verhöhnt. Bisher sind stets in der Begeisterung für die Freiheit die Dichter dem Volke vorangegangen. Und wenn unsere Modernen diese Begeisterung nicht aufbringen können, wenn sie bei der Betrachtung einer großen Freiheitsbewegung nur für deren kleine Lächerlichkeiten ein Auge haben, wenn sie in der Beurteilung einer solchen Bewegung sich auf einen Standpunkt stellen, der demjenigen der „Kreuzzeitung" bedenklich nahekommt, — so legen sie dadurch eine Enge des Denkens, eine Kälte des Empfindens an den Tag, welche das genaue Gegenteil von dichterischen Eigenschaften sind. Zu allen Zeiten haben die Dichter die Freiheit geliebt. Und wer die Freiheit nicht liebt, ist kein Dichter.

Das Drama Josef Ruederers enthält im übrigen nichts von allem, das es enthalten könnte und müßte. Es ist traurig, den schönen Stoff so verpfuscht zu sehen. Die großen Ideen fehlen, die großen Ereignisse gleichfalls. Als Ersatz für die dramatisch bewegte Handlung haben uns die Moder-

nen angeblich die Menschenschilderung gebracht. Die Menschen in Ruederers Drama sind mit einer kläglichen Stümperhaftigkeit geschildert. Das Problem, den Charakter des Königs Ludwig darzustellen, ist allerdings in der einfachsten Weise gelöst. Dieser Charakter, der den Autor vor allem anderen hätte anziehen müssen, wenn er wirklich ein Menschenschilderer wäre, ist nämlich gar nicht dargestellt. Der König tritt überhaupt nicht auf. Wir haben also ein Stück, welches das Verhältnis von König Ludwig I. zu Lola Montez behandelt und in welchem der König nicht vorkommt! Das ist offenbar die letzte Errungenschaft der Dramaturgie der „neuen Richtung": daß aus dem Drama die Hauptpersonen weggelassen werden.

Lola Montez hätte in konsequenter Durchführung dieses Kunstprinzips auch wegbleiben müssen, da ja das Drama sie zum Gegenstand hat. Aber merkwürdigerweise erscheint sie auf der Bühne. Der Autor hatte die Aufgabe, ein Bild einer komplizierten Frauenseele zu entwerfen. Aber er ist anscheinend kein Freund von Kompliziertheiten; und so hat er sich auch hier seine Aufgabe ganz wunderbar vereinfacht. Die geistige Bedeutung der Lola Montez geht in keiner Weise aus dem Stück hervor. Der Autor, der seine Psychologie aus der klerikalen Presse bezogen zu haben scheint, weiß von Lola nicht viel mehr zu sagen, als daß sie eine Dirne ist. Sie unterhält Liebesverhältnisse mit den Mitgliedern der ihr ergebenen Studentenverbindung. Und als Xaver Singlspieler, der Senior der ihr feindlichen Studentenverbindung, vor ihr erscheint, sucht sie auch diesen zu verführen, was sie fertig bringt, indem sie ihn auf ein Sofa wirft und ihn so lange küßt, bis dem guten Jungen die Sinne vergehen. Die Frage, ob es möglich ist, daß eine Person, die sich so frech und unanständig benimmt, einem Manne von

vornehmem Geschmack, wie dem König Ludwig, gefallen konnte, hat den Autor auch nicht einen Augenblick stutzig gemacht.

Xaver Singlspieler ist mit Genoveva Lunglmayer verlobt, der Tochter der Marderbräuwirtin. Nachdem Lola Montez ihm den Kopf verdreht hat, will er von seiner Braut nichts mehr wissen. So hat Josef Ruederer einen neuen Beweis für die Kunst geliefert, mit der unsere Modernen das Große zu verkleinern verstehen, indem er ein Drama über die bayrische Revolution geschrieben hat, in welchem der dramatische Konflikt nicht durch den Gegensatz zwischen dem König und seinem Volk, zwischen der alten Zeit und der neuen hervorgerufen wird, sondern durch die Unentschlossenheit des Xaver Singlspieler, der nicht weiß, ob er die Genoveva Lunglmayer heiraten soll oder nicht. Zur Beruhigung der Leser sei hinzugefügt, daß er sie schließlich doch noch heiratet.

„Die Rabensteinerin."

Von Ernst von Wildenbruch.

Unter den gegenwärtigen deutschen Schriftstellern gibt es wohl keinen, dessen Persönlichkeit in so hohem Grade, so unbestritten die allgemeinen Sympathien genießt, als Ernst von Wildenbruch; und zugunsten eines neuen Dramas aus seiner Feder spricht von vornherein die Verehrung, die man der Lauterkeit seines Charakters und seinem ewig jugendfrischen Idealismus entgegenbringt.

Der Kritiker, der sich dieser Verehrung von Herzen anschließt, wird gewiß nichts lebhafter wünschen, als all das Gute, das er von der Persönlichkeit des Dichters denkt, auch von dessen Werke denken und sagen zu dürfen. Er wird es um so mehr wünschen, als angesichts des Fiaskos der Modernen der Blick sich unwillkürlich wieder zu den Vorgängern der „neuen Richtung" wendet. Und nachdem die „neue Richtung" bis zur Widernatürlichkeit des Empfindens geführt hat — nachdem die Modernen zum Teil so weit entartet sind, daß sie die Poesie durch die Perversität ersetzt haben, — übt ein Dichter wie Wildenbruch eine ganz besondere Anziehung aus, dessen gesundes Wesen in einem so wohltuenden Gegensatz zu all den Widernatürlichkeiten der letzten literarischen Mode steht. Die Hoffnung regt sich, daß in dieser Sphäre der Gesundheit auch die Poesie, die verloren gegangene Poesie sich wiederfinden wird.

„Die Rabensteinerin" hat diese Hoffnung leider nicht er-

füllt. Auch sie bringt die verlorene Poesie nicht wieder. Auch dieses Drama von Wildenbruch ist ganz und gar nicht die ersehnte dichterische Tat, die uns aus der jetzigen Theatermisère heraushelfen könnte. Es steht zurzeit wirklich schlimm um die deutsche Bühne. Die Neuen haben versagt; und wenn man sich hoffnungsvoll zu den Alten zurückwendet, so versagen sie auch.

Einen Vorzug hat Wildenbruch allerdings vor allen Bühnenschriftstellern der „neuen Richtung“: er beobachtet die Regeln der dramatischen Technik; er gibt sich Mühe, seine Stücke kunstgerecht zu bauen. Er will — und das ist in der Zeit der undramatischen Dramen ganz besonders hoch zu schätzen — nicht nur Dichter sein, sondern auch dramatischer Werkmeister. Er ist bestrebt, sich eine spannende Handlung auszudenken und Szenen, die auf der Bühne eine kräftige Wirkung versprechen. An solchen Szenen ist auch in dem Drama „Die Rabensteinerin“ kein Mangel. Es gibt keinen Akt ohne große Theaterereignisse. Im ersten Akt sehen wir den Todeskampf eines Raubritters. Im zweiten Akt geschieht viel Merkwürdiges mit einem gefesselten Mädchen und einem entwendeten Perlenkollier. Im dritten Akt wird eine Burg erstürmt, und eine junge Dame erschießt ihre Rivalin mit der Armbrust. Der vierte Akt gar bringt nichts Geringeres auf die Bühne als ein Schafott. Der Henker erscheint mit blankem Schwert. Wenn der jugendliche Liebhaber, der im äußersten Moment einzugreifen hat, sein Stichwort versäumt, wird der Heldin des Stückes unweigerlich der Kopf abgeschlagen.

Die Theatereffekte also sind gehäuft. Aber das Stück besteht auch aus fast nichts als aus Theatereffekten. Hier haben nicht mehr, wie sonst manchmal bei Wildenbruch, Dichter und dramatischer Techniker zusammengearbeitet. Oder vielmehr,

nur der Techniker hat seine Aufgabe erfüllt, der Dichter ist die Erfüllung der seinigen schuldig geblieben. Da nun Wildenbruch nicht lediglich ein Theatraliker ist, der unter Verzicht auf alles Dichterische mit raffiniertem Geschick allein die Nerven zu reizen sucht, — da vielmehr bei ihm das Dichterische die Voraussetzung des Theatralischen ist, indem seine Theatereffekte dazu dienen sollen, den dramatischen Ausdruck seiner Dichtung zu verstärken, — so ist es natürlich, daß unter den Mängeln der Dichtung auch die Theatereffekte leiden, daß der Techniker nicht viel ausdrücken kann, wenn ihm der Dichter nicht viel auszudrücken gegeben hat. Deshalb ist die Wirkung des Stückes gering, trotz aller Häufung szenischer Coups. Waffen rasseln, Schüsse krachen, Trommeln wirbeln, die Schauspieler schreien und gestikulieren, — und das Publikum bleibt kühl. Es ist Lärm ohne Kraft, ohne poetische Kraft. Das Stück ist laut, ist überlaut, aber es bewegt nicht.

Der Mangel an poetischer Kraft zeigt sich vor allem darin, daß es dem Dichter so gar nicht gelungen ist, den Figuren seines Dramas eine eigene Gestalt zu geben. Sie sind alle nach der Schablone gearbeitet. Es treten auf: der tapfere und der edle Jüngling; dessen unsympathische Verlobte, das Mädchen aus reichem Hause ohne Herz; das arme Mädchen mit Herz, die Ritterstochter, welche das Rauschen des Waldes liebt und über alle Maßen mutig ist; ein stolzer Vater, der am Ende aber doch die Heirat des Sohnes mit dem Mädchen seiner Liebe erlaubt; Dienstmannen, welche lieber sterben, als die Treue brechen; und so weiter. Alle diese Personen sind bekannte Typen aus den Ritterromanen, die für das Volk geschrieben werden. Auch aus dem Wildenbruchschen Drama könnte man einen Roman dieser Art machen, etwa mit dem Titel: „Die Tochter des Raubritters, oder:

Liebe und Schafott." Spuren einer dichterischen Gestaltungskraft weist allein die Figur des Raubritters auf, die wenigstens einige individuelle Züge besitzt. Aus diesem Grunde ist es nicht nur für seine Familie, sondern auch für das Drama ein schwerer Verlust, daß er bereits im ersten Akte zugrunde geht.

Konventionell wie die Personen selbst, ist auch das, was zwischen ihnen sich abspielt, mögen die Begebenheiten noch so geräuschvoll hereinbrechen. Konventionell ist ferner die innere Motivierung der Handlungen; und die Stellen, in denen konventionelle Motive verwendet sind, sind immer noch besser wie andere, in denen eine gar zu naive Psychologie sich offenbart.

Konventionell endlich ist die Sprache. Wohl dröhnen und poltern die Worte. Aber das Pathos macht es doch nicht allein. Das Pathos Schillers ist der laut tönende Ausdruck großer und kühner Gedanken. Hier jedoch fehlen diese Gedanken ganz. Vergebens wartet man auf eine neue Idee, auf eine originelle Wendung. Dieses Pathos ist nichts als die starke Betonung landläufiger Redensarten. Und weil er sich solcher bedient, bringt auch der Wildenbruchsche Idealismus nicht den Eindruck hervor, den er hervorzubringen verdiente. Gewiß, man freut sich aufrichtig, unter den heutigen Bühnendichtern überhaupt einen zu finden, der sich zu Idealen bekennt, mag man gleich die Wildenbruchschen Ideale nicht immer als die eigenen akzeptieren. Man ist auch bereit, der so überaus sympathischen Gesinnung des Dichters zuliebe die weitestgehenden Konzessionen zu machen. Man will beispielsweise gern zugeben, daß im mittelalterlichen Augsburg der Großkaufmann Welser sich für Kolonialpolitik begeistert, und daß er diese Begeisterung in einer Weise motiviert, die den Eindruck erweckt, als habe er eine

der Wahlagitations-Reden des Kolonialdirektors Dernburg um vier Jahrhunderte vorausgeahnt. Man will ferner zugeben, daß der Sohn desselben Welser für die Beteiligung der Arbeiter am Unternehmergewinn eintritt, als habe er bei Schmoller ein sozialpolitisches Kolleg gehört. Wenn trotzdem sowohl die kolonialpolitischen Ideen des Vaters Welser wie die sozialpolitischen des Sohnes kein rechtes Interesse erwecken können, so liegt dies weniger an ihrer historischen Unmöglichkeit, als daran, daß sie ohne jede Eigenart des Ausdruckes in der Sprache eines mittelmäßigen Leitartikels vorgebracht werden.

Mit der geschichtlichen Wahrheit übrigens wird es in diesem historischen Drama überhaupt nicht sehr genau genommen. Eine große Rolle spielt in dem Stück die Venezuela-Expedition, welche das große Augsburger Handlungshaus der Welser (dem auch die durch ihre Heimat mit dem Erzherzog Ferdinand berühmt gewordene Philippine Welser entstammt) vom Jahre 1528 an ins Werk gesetzt hat. Wenn man Wildenbruch glauben will, so hat sich Bartholomäus Welser, der damalige Chef des Hauses (ein Onkel der Philippine), zu der Expedition nicht am wenigsten aus „nationalen" Gründen entschlossen und hat Venezuela in Besitz genommen, weil auch das deutsche Volk sich seinen Anteil an den überseeischen Ländern sichern mußte, von denen andere Völker bereits begonnen hatten, Besitz zu ergreifen. Es ist, als hörte man den Fürsten Bülow vom „Platz an der Sonne" sprechen. Und was den jungen Bartholomäus Welser, den Sohn, anlangt, so geht er vor allem deshalb nach Venezuela, um dort seine sozialen Theorien zu verwirklichen, mit denen er die Menschheit beglücken will.

Die Wirklichkeit nimmt sich etwas anders aus. Im Jahre 1528 wurde Venezuela, das 1498 von Kolumbus ent-

deckt worden war, dem Bankhause Welser von Kaiser Karl V. zum Pfand für ein Darlehen von 12 Tonnen Goldes, das ihm dieses Bankhaus in Gemeinschaft mit dem der Fugger gewährt hatte, als spanisches Lehen abgetreten. Die Welser trieben aber in Venezuela eine solche Mißwirtschaft, ließen die Bevölkerung durch rohe Landsknechte derart bedrücken und aussaugen, daß Kaiser Karl genötigt war, ihnen im Jahre 1545 das Lehen wieder zu entziehen. Die geschichtlichen Begebenheiten sind also so ziemlich das genaue Gegenteil der Vorgänge und Angaben in dem Drama Wildenbruchs.

Aber auch deshalb dürfte man dieses Drama noch nicht verurteilen. Ein historisches Stück braucht nicht wahr zu sein — es genügt, wenn es historisch ist. Das heißt, die Tatsachen brauchen nicht exakt zu sein — es ist vielmehr Aufgabe des historischen Dramas, ein Bild der vergangenen Zeit zu geben, in der es spielt. In einem anderen Drama, das denselben Schauplatz hat, wie dasjenige von Wildenbruch, ist diese Aufgabe meisterlich gelöst. Wie hat es Hebbel verstanden, in seiner „Agnes Bernauer" das alte Augsburg lebendig zu machen!

Das alte Augsburg — man findet so viel davon noch heute wieder, wenn man durch die Stadt wandert. Das alles ist noch, wie es im Mittelalter war. Da stehen in langen Zeilen die vor Jahrhunderten erbauten Häuser, zu deren gerundeten und gezackten Giebeln bereits die Fugger und die Welser aufgeblickt haben. Da rauschen die alten Brunnen um die Bronzefiguren, die zu den schönsten gehören, welche die deutsche Renaissance hervorgebracht hat. Da grüßen von der breiten Front des Fugger-Hauses Matthias Kagers bunte Fresken, welche die Macht und den Reichtum des alten Kaufmannsgeschlechtes feiern. Da erhebt sich das graue

Gemäuer des ehrwürdigen Domes, und drinnen hängen an den Pfeilern die frommen Gemälde des Vaters Holbein mit bärtigen Heiligen und sanften Madonnengesichtern. Da ragt, in edler Einfachheit der Linien, das Rathaus auf, das Elias Holl erbaut hat, Augsburgs altberühmter Baumeister, — und im oberen Stockwerk dehnt sich zu mächtiger Breite und Höhe der goldene Saal, dessen mit Malereien und Schnitzereien prachtvoll geschmückter Plafond vielleicht auf Philippine Welser oder Agnes Bernauer herabgesehen hat, als sie dort den Reigen tanzten.

Es ist heut noch so viel von der Augsburger Vergangenheit übrig, daß man meinen sollte, der Phantasie eines Dichters könnte es gar nicht schwer fallen, diese Vergangenheit selbst zurückzurufen, die alten Stätten mit dem alten Leben zu erfüllen. Diese Phantasie hat Wildenbruch nicht besessen. In seinem Drama erwacht die alte Zeit nicht wieder. Nur die historischen Äußerlichkeiten sind vorhanden. Die Personen führen die von der Geschichte überlieferten Namen; im Dialog werden archaisierende Anklänge hörbar; zudem waren Dekorationen und Kostüme im „Königlichen Schauspielhause", welches das Drama zum erstenmal aufgeführt hat, überaus stilgerecht. Aber Maler und Kostümschneider vermögen nicht zu ersetzen, was der Dichter schuldig geblieben ist; und da die dichterische Gestaltung des Historischen fehlt, können alle bunten Wämser und stählernen Harnische, alle Butzenscheiben, alle auf den Simsen stehenden Zinnkrüge kein Bild des alten Augsburg geben. Nur die Schilderung des Treibens der Raubritter auf ihrer Burg trägt lebendigere Züge. Hier ist freilich der Einfluß von „Götz von Berlichingen" nicht zu verkennen; und es ist für Wildenbruchs Ritter nicht von Vorteil, daß sie die Erinnerung an die herrlichen Gestalten wachrufen, welche der junge Goethe geschaffen hat.

Über den Inhalt von Wildenbruchs Drama ist noch folgendes zu sagen:

Der erste Akt spielt auf der Burg Waldstein, die zwischen Augsburg und Nürnberg gelegen ist und auf der der Ritter von Rabenstein haust. Es ist eine schlimme Zeit für die Ritter. Die Fürsten von oben und die Städte von unten haben ihre Machtsphären derart ausgedehnt, daß die Ritter, eingeklemmt zwischen beiden, kaum mehr Raum genug zum Leben haben. Der Rabensteiner ist, gleich manchen seiner Standesgenossen, in bittere Not geraten. Auf seiner Burg sieht es gar unwohnlich aus. Durch das Dach tropft der Regen, und der Mörtel fällt von den Wänden. Das Geld ist längst aus der Truhe verschwunden, und wenn Augsburg und Nürnberg nicht wären, müßten der Ritter und seine Knechte verhungern. Aber der Handel dieser beiden Städte ernährt auch sie. Sie sind sozusagen stille Teilhaber am Export und Import der Waren, indem sie diese hie und da den Kaufleuten auf der Landstraße wegnehmen.

Am Morgen, an dem das Stück beginnt, plant der Rabensteiner einen neuen Raubzug, der besonders ergiebig zu werden verspricht. Bartholomäus oder vielmehr, wie Wildenbruch sagt, Bartolome Welser, der junge, ist von Augsburg aufgebrochen, um seine Braut Ursula, aus dem Nürnberger Geschlechte der Melber, einzuholen, die zur selben Zeit Nürnberg verlassen hat. In der Mitte des Weges etwa sollen Braut und Bräutigam zusammentreffen. Bartolome Welser führt reiche Geschenke mit, und der Rabensteiner hat beschlossen, sie ihm abzunehmen. Vergebens warnt ihn seine Schwester Dietburg, welche Unheil ahnt. (Natürlich darf in einem Stücke dieser Art die unheilahnende Schwester nicht fehlen.) Bersabe, des Ritters junge und schöne Tochter, die dem freien und wilden Raubritterleben mit ganzer Seele er-

geben ist, verlacht alle Besorgnisse. Was soll ihr waffengewaltiger Vater von den Augsburger Krämern zu fürchten haben?

Doch die ahnende Schwester behält recht, und die Augsburger Krämer haben vor Ritterwürde so wenig Respekt, daß sie selbst einem hochgeborenen Herrn nicht erlauben wollen, sie in aller Gemütsruhe auszurauben. Sie setzen sich zur Wehr. Insbesondere der junge Bartolome Welser kämpft, wie — wie eben der Held eines Ritterdramas zu kämpfen pflegt. Wie ein Löwe selbstverständlich. Er bringt dem Rabensteiner eine tödliche Wunde bei. Allerdings erhält er selbst einen Hieb über den Kopf, der ihn bewußtlos zu Boden streckt.

Der Rabensteiner mit der Wunde in der Brust wird von den Knechten zur Burg zurückgeführt, wo er alsbald sein Gemach aufsucht. Dann bringen sie auch auf einer Bahre aus grünen Zweigen seinen immer noch bewußtlosen Gegner. Um jede Spur des Raubanfalles zu tilgen, will einer der Knechte des Rabensteiners, der alte Nunnenmacher, mit seinem Messer dem Bartolome den Rest geben. Allein Bersabe wirft sich ihm entgegen. Der schöne Jüngling rührt ihr Herz. Sie beugt sich über ihn. Bartolome erwacht in diesem Augenblick aus seiner Ohnmacht, glaubt, seine Braut zu sehen, und sucht mit seinen Lippen die ihren. Ein langer, langer Kuß. Dann schwinden ihm wieder die Sinne.

Inzwischen ist vor der Burg draußen der Zug angelangt, der Ursula, des Bartolome Verlobte, nach Augsburg geleitet. Bersabe ruft zum Fenster hinaus, der junge Bartolome sei in der Burg zu finden. Ursula erscheint mit einigen Begleitern. Wenn ein junger Mann verwundet in der Wohnung eines bekannten Straßenräubers gefunden wird, so müßte doch, sollte man meinen, die Vermutung eines Zu-

sammenhanges zwischen der Verwundung und dem Straßenräuber ziemlich naheliegen. Trotzdem scheint von Ursulas Begleitern niemand auf diesen Gedanken zu kommen. Nur Ursula macht einige anzügliche Bemerkungen.

Ursula und ihre Begleiter ziehen weiter und nehmen den jungen Bartolome mit sich. Der Rabensteiner erscheint nunmehr auf der Bühne und stirbt in einem Lehnsessel — nicht ohne vorher seiner Schwester ein „indianisches Perlengeschmeide" ausgehändigt zu haben. Sie soll es der Oberin eines Nonnenklosters in Augsburg überbringen, damit Bersabe in dem Kloster eine Zuflucht finden könne.

Der zweite Akt spielt einige Monate später, im Welserhaus zu Augsburg. Bartolome ist von seinen Wunden genesen und erwartet seine Braut. Er ist fest überzeugt, daß sie das Mädchen ist, das er auf der Burg des Rabensteiners gesehen, und kann seiner Mutter gar nicht genug von den vortrefflichen Charaktereigenschaften dieses Mädchens erzählen. (Bartolome sucht als Frauenkenner seinesgleichen, da er sich bereits über den Charakter einer Frau im klaren ist, von der er nichts anderes weiß, als daß er sie einmal während einer Ohnmacht geküßt hat.)

In einer Unterredung zwischen Bartolome, dem Vater, und Bartolome, dem Sohne, wird auf die bereits erwähnte Weise von der Venezuela-Expedition gesprochen. Bartolome, der Junge, wünscht sehnlich, übers Meer zu ziehen. Der Vater will es nicht zugeben. Aber er hat eine andere Aufgabe für den Tatendrang des Sohnes. Die Burg des Rabensteiners bildet nach wie vor eine schwere Gefahr für den Augsburger Handel, da nach dem Tode des Ritters dessen Knechte das Räuberhandwerk weiter betreiben. Das Land soll endlich einmal von dieser Plage befreit werden. Der alte

Welser will eine Expedition ausrüsten, und sein Sohn soll Feldhauptmann werden, wenn er dem Vater verspricht, das Raubnest erbarmungslos zu zerstören. Durch Handschlag leistet der Sohn das Versprechen.

Es zeigt sich hier und auch sonst mehrfach in dem Stücke, daß nach der ihm zugrunde liegenden Anschauung die Stellung der Welser in Augsburg von ganz besonderer Art gewesen sein muß. Die Welser unternehmen Feldzüge, sie verfügen in Augsburg über Leben und Tod der Gefangenen, der Stadtvogt scheint ihr Untergebener, sie haben freien Zutritt zu den Gefängnissen usw. Man wußte bisher wohl, daß das Patriziergeschlecht der Welser in Augsburg Ansehen und Einfluß genoß. In dem Stücke aber hat es den Anschein, als habe den Welsern ganz Augsburg gehört, die Stadt zusamt den Bewohnern.

Ursula ist im Welserhaus eingetroffen. Auf den ersten Blick erkennt Bartolome, daß sie nicht das Mädchen ist, das er auf der Burg des Rabensteiners geküßt hat. Dieser eine Blick genügt ihm auch — er ist wirklich ein Frauenkenner — um zu wissen, daß Ursula sich als Lebensgefährtin für ihn durchaus nicht eignet. Es bedarf erst einer Aufforderung seiner Mutter, um ihn zu veranlassen, Ursula die Hand zu reichen. Während ihr Bartolome in jeder Art zeigt, daß er sie nicht ausstehen kann, läßt es auch die Mutter an Zurechtweisungen nicht fehlen. Es ist eigentlich nicht einzusehen, warum im Hause Welser eine junge Dame gar so schlecht behandelt wird, der man doch nichts anderes vorwerfen kann, als daß sie die Braut des Sohnes ist.

Ursula merkt aber nichts von alledem und fühlt sich im Hause Welser durchaus als Familienmitglied. Sie reklamiert sogar das „indianische Perlengeschmeide", das als Ge-

schenk für sie bestimmt war und seit dem Tage verschwunden ist, an dem Bartolome verwundet wurde. Und gerade an diesem Tage — welch ein Zufall! — findet es sich wieder. Der Stadtvogt kommt, um zu berichten, daß die Schwester des Rabensteiners das Geschmeide der Äbtissin eines Klosters überbracht, daß es aber die Tochter des Rabensteiners wieder abgeholt hat. Diese nun, die man in Augsburg verhaftet hat, hat erklärt, sie wolle das Geschmeide zurückgeben, doch niemandem andern, als dem jungen Bartolome Welser. Schon führen zwei Stadtknechte die Rabensteinerin gefesselt herbei. Bartolome erkennt das Mädchen, das er im Augenblick des Erwachens aus seiner Ohnmacht erblickt hat. Er erkennt sie und — das rasche Tempo ist man bei ihm ja gewohnt — liebt sie, kaum daß er sie erkannt hat. Und da Ursula die Tochter des Rabensteiners, in der sie eine Nebenbuhlerin ahnt, beschimpft und sie eine Diebin nennt, so nimmt Bartolome das Mädchen in Schutz, empfängt von ihr das Perlengeschmeide und erwirkt ihre Freilassung.

Im dritten Akt belagert Bartolome mit seinem Heerhaufen die Burg. Die Belagerer haben Geschütze aufgefahren, und den Kanonenkugeln vermag das alte Mauerwerk nicht zu widerstehen. Die Rabensteinerin fordert ihre Knechte auf, durch den unterirdischen Gang — ein Ritterdrama ohne einen unterirdischen Gang wäre kein Ritterdrama mehr — sich zu retten. Die Knechte ziehen es jedoch vor, bei ihr auszuharren und zu sterben. Es fällt ein Schuß, der die Burg erzittern macht. Ein höhnisches Frauenlachen begleitet ihn. Bersabe eilt zum Fenster und sieht drunten in der Schar der Feinde Ursula stehen, die mit ihrem Bräutigam hinausgezogen ist, um die Zerstörung der Burg und die Demütigung der Rabensteinerin als willkommenes Schauspiel zu genießen.

Da wird Bersabe von leidenschaftlichem Ingrimm erfaßt.

Die Burg kann niemand mehr retten, aber die höhnische Feindin soll wenigstens nicht triumphieren. Sie greift nach einer Armbrust, zielt sorgfältig und schießt zum Fenster hinaus. Draußen ein Schrei. Ursula ist zu Tode getroffen. Im nächsten Augenblicke stürmen die Belagerer die Burg. Den Armbrustschützen vor allem wollen sie in ihre Gewalt bringen. Der alte Nunnenmacher versucht, alle Schuld auf sich zu nehmen. Doch Bersabe bekennt sich zu ihrer Tat. Schon drohen die Schwerter über ihrem Haupt. Allein Bartolome, der Feldhauptmann (im Harnisch und mit einem herrlichen Federbusch), verhindert, daß sie niedergeschlagen wird. Sie wird nur gefesselt und als Gefangene fortgeführt.

Im letzten Akt finden wir sie im Kerker zu Augsburg. Sie ist wegen Ermordung der Ursula Melber vor Gericht gestellt worden. Der Stadtvogt liest ihr das Todesurteil vor; am nächsten Morgen soll sie enthauptet werden. Hierauf erscheint Bartolome im Kerker und gesteht ihr seine Liebe.

Bartolome erzählt der Bersabe sehr viel von seinen Gefühlen. Auch teilt er ihr beim Abschied mit, daß sie ihn noch sehen wird. Davon aber, daß er entschlossen ist, sie zu retten, spricht er mit keinem Worte. Ein merkwürdiger Liebhaber, der seine Geliebte in Todesangst sieht, der weiß, daß sie am Leben bleiben wird, und der nicht auf den Gedanken kommt, ihr dies zu sagen!

Die Hinrichtungsszene im letzten Bilde des letzten Aktes ist mit breitem Behagen ausgemalt. Unter dumpfem Trommelwirbel bewegt sich der Todeszug über die Bühne. Bersabe im weißen Büßerhemd besteigt das Schafott. Die Augen werden ihr verbunden. Ein Mönch beugt sich zu ihr nieder und spendet ihr den letzten Zuspruch. Die Scharfrichter zieht

den roten Mantel aus und packt sein Schwert. Wenn der Stadtvogt den weißen Stab zerbricht, wird der Henker zuschlagen. Schon hebt der Stadtvogt den Stab in die Luft.

In diesem Augenblick stürzt Bartolome vor. Es gibt eine alte Augsburger Satzung, die bestimmt, daß eine Frau nicht hingerichtet werden darf, wenn ein Mann sich bereit erklärt, sie zu heiraten. Auf diese Satzung beruft sich Bartolome und verkündet vor allem Volk, daß er entschlossen ist, Bersabe zur Frau zu nehmen. Allsogleich wird Bersabe losgebunden, und der Stadtvogt gibt sie frei. Der alte Welser ist zuerst entsetzt, doch seine Frau redet ihm zu, und schließlich hat er nichts mehr einzuwenden. Er erlaubt sogar jetzt dem Sohne, nach Venezuela zu ziehen. Dorthin also wird die Hochzeitsreise des jungen Paares gehen. Die Stadtknechte bewerben sich gleich um Stellen im Expeditionskorps. Und das Volk jubelt, teils aus Freude über die bevorstehende Hochzeit, teils aus Motiven der Kolonialpolitik.

Der ganze Umschwung, der sich in diesem letzten Bilde vollzieht, beruht auf einem Mißverständnis des Autors. Wohl mögen sich im alten deutschen Recht Satzungen finden von der Art derjenigen, auf die Bartolome sich beruft. Doch ist es nach den Rechtsanschauungen des Mittelalters unausbleiblich, daß der Mann, der sich seine Frau vom Schafott herunterholt, mit ihr fortan die Schmach des Verbrechens teilt, wegen dessen sie den Tod erleiden sollte. Die Frau, die von der Hand des Henkers berührt worden ist, trägt ein untilgbares Brandmal, und wer sie heiratet, ist gleich ihr für alle Zeit ein Ausgestoßener.

Auch wer nichts von diesen mittelalterlichen Rechtsanschauungen weiß, muß sicherlich merken, daß in dem letzten Bilde etwas Unmögliches sich begibt. Es ist verwunderlich,

daß das Publikum an dieser Unmöglichkeit bisher keinen Anstoß genommen hat. Denn man sollte meinen, daß einem Stücke ein Schluß gefährlich werden müßte, aus dem hervorzugehen scheint, daß im sechzehnten Jahrhundert die deutschen Patriziergeschlechter gar nichts dagegen einzuwenden hatten, wenn einer ihrer Angehörigen seine Braut aus der Hand des Henkers entgegennahm, und daß in dieser beneidenswerten Zeit sogar eine Verurteilung zum Tode für eine junge Dame immer noch ein Mittel war, um eine gute Partie zu machen.

„Figaros Hochzeit." Von Beaumarchais.

(Aufführung durch Mitglieder des Wiener Hofburgtheaters in Berlin.)

Die Aufführung von „Figaros Hochzeit" durch Mitglieder des Burgtheaters in Berlin hat, wenigstens in einem Punkte, eine ähnliche Vorgeschichte gehabt wie die erste Aufführung dieses Stückes in Paris. In dem Vorwort zur Buchausgabe von „Figaros Hochzeit" erzählt Beaumarchais: „Fünf Jahre blieb das Stück in meiner Mappe liegen. Die Schauspieler wußten, daß ich es fertig hatte, und sie haben es mir endlich aus den Händen gerissen." Nach dieser Darstellung ist es also ein Verdienst der Schauspieler, daß „Figaros Hochzeit" in Paris zur Darstellung gebracht worden ist. Und daß es der unverdienten Vergessenheit entrissen und auf der deutschen Bühne zu neuem Leben erweckt worden ist, ist abermals ein Verdienst der Schauspieler. Den Wert des Stückes, den die deutschen Theaterdirektoren nicht begriffen haben, hat Josef Kainz erkannt. Die Wortführer einer gewissen modernen Ästhetik, die für das deutsche Theaterleben leider maßgebend ist, erklären das Werk von Beaumarchais für veraltet und möchten es in die Rumpelkammer verweisen. Kainz aber hat sich durch solche Einwände seinen Glauben an das Stück nicht nehmen lassen. Der ganz außerordentliche Erfolg, den „Figaros Hochzeit" bei der Aufführung durch Mitglieder des Wiener Hofburgtheaters in Berlin gefunden hat, bildet also eine eklatante Rechtfertigung der Anschauung von Kainz und einen ebenso eklatanten Beweis für

die Verständnislosigkeit derjenigen, die dieser Anschauung widersprochen haben.

Die Berliner „Premiere" von „Figaros Hochzeit" ist also ganz und gar das Werk von Josef Kainz gewesen. Er hat nicht allein die Idee gehabt, daß die Komödie wieder einmal aufgeführt werden müsse, — er hat auch die Aufführung selbst zur Tat gemacht. Er hat für diese Vorstellung den Dramaturgen, den Regisseur und den ersten Schauspieler in einer Person abgegeben. Auf allen drei Gebieten hat er Hervorragendes geleistet. Kainz, der Dramaturg, hat der deutschen Bühne ein köstliches Lustspiel, eines der Meisterstücke der Weltliteratur, wiedergewonnen; Kainz, der Regisseur, hat eine Aufführung zustande gebracht, auf die sich ohne Einschränkung die Worte anwenden lassen, mit denen Beaumarchais in seiner Vorrede über die Schauspieler der Pariser Premiere urteilt: „Jamais pièce aussi difficile n'a été jouée avec autant d'ensemble"; und Kainz, der Schauspieler, hat als Figaro eine Leistung geboten, die vielleicht alles übertrifft, was der Künstler bisher geschaffen hat.

Der Figaro paßt so sehr zur künstlerischen Individualität von Kainz, als habe Beaumarchais ihn gekannt und eine Paraderolle für ihn schreiben wollen. Diese Individualität ist viel umstritten worden. Daß Kainz zugleich mit den vielen Anhängern, die ihn enthusiastisch verehren, auch Gegner gefunden hat, die nicht an ihn glauben wollen, hat vielleicht darin seinen Grund, weil seine Begabung mehr auf der Seite des Verstandes als auf der des Gefühles liegt. Für alles, was der Verstand zu erfassen vermag, für jede geistige Feinheit, jedes Raffinement findet diese Begabung mit Hilfe einer zur Meisterschaft ausgebildeten Technik einen Ausdruck, dessen Vollendung nicht mehr überboten werden kann; auf das Gebiet jenseits des Verstandes reicht sie nicht hinüber.

Das zeigt sich namentlich, wenn Kainz eine Rolle aus dem Drama eines unserer deutschen Klassiker spielt. Kainz ist sicherlich ein Klassikerdarsteller von blendender Originalität. Sein Don Carlos, sein Orest sind die eigenartigsten, die heute auf der deutschen Bühne zu sehen sind. Und doch kann alle Eigenart der Auffassung nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Darstellung mehr auf den Geist und die Nerven als auf das Gemüt wirkt, und daß es diesem bedeutenden Schauspieler versagt ist, den vollen Empfindungsgehalt einer dichterischen Schöpfung in die Herzen der Zuschauer zu leiten. So kommt es, daß man, besonders wenn man Kainz im klassischen Drama sieht, seine Kunst bewundert und dabei doch manchmal ein Gefühl der Unbefriedigtheit nicht los wird.*) So kommt es, daß Kainz nicht selten als ein Schauspieler gelten kann, der hinreißt, ohne zu erwärmen.

Und gerade darum ist Kainz für den Figaro wie geschaffen, weil der Darsteller dieser Rolle hinreißen muß, aber nicht zu erwärmen braucht. Der Empfindungsgehalt des Stückes ist gering. Figaro, diese Verkörperung des französischen Esprit, verkörpert auch dessen Mangel an Gefühl. Figaro sprüht von Geist und funkelt von Laune — er ist wohl auch ein bon garçon — aber er ist ganz gewiß kein Gemütsmensch. Nicht die Wärme macht also das Wesen Figaros aus, sondern die Verve. Und die Verve, all die hinreißende Verve Figaros, bringt Kainz zum Ausdruck. Sein Figaro

*) Ausgenommen ist natürlich der Mephisto. Aber der Mangel an Gefühl ist gerade charakteristisch für den Mephisto. Sein Wesen machen vielmehr intellektuelle Überlegenheit und Satire aus, und es hat auf den deutschen Bühnen wohl nur wenig Schauspieler gegeben, die es verstanden haben, diese Eigenschaften so wundervoll zum Ausdruck zu bringen, die Goetheschen Verse so unvergleichlich zu sprechen, wie Josef Kainz.

ist ein wahres Wunder von Beweglichkeit. Wie von einer elastischen Federkraft scheint er durch das Stück geschnellt zu werden. In den bewegtesten Szenen nimmt die Darstellung ein beinahe sinnverwirrendes Tempo an, und gleich einem lustigen Wirbelwind fegt Figaro über die Bühne.

Dabei geht in diesem Wirbel nicht eine einzige Pointe verloren. Als Figaro tritt ein Schauspieler auf, dem man die Freude anmerkt, die ihm, als einem Manne von feinem Geschmack, der prachtvolle Dialog bereitet, und der zugleich über alle künstlerischen Mittel verfügt, um ihn in seinem vollen Glanze zur Geltung zu bringen. Die Redekunst, die an Kainz mit Recht so gerühmt wird, feiert in dieser Aufführung Triumphe. Figaros lustige Suada sprudelt nur so durch das Stück, und dabei bleibt doch jedes Wort verständlich, und jeder Witz schlägt ein. Den Höhepunkt bildet der Monolog im fünften Akt. Dieser Monolog widerspricht eigentlich allen Regeln der dramatischen Kunst. Figaro unterbricht die Handlung dort, wo sie den höchsten Grad der Spannung erreicht hat, weil er das Bedürfnis fühlt, sein Leben zu erzählen und Abrechnung mit der Welt zu halten. Aber welch eine Abrechnung! Der Schalk setzt plötzlich die rote Mütze auf, und man kann aus seinen Worten entnehmen, daß er nicht dahinten bleiben wird, wenn das Volk anrücken wird zum Sturm auf die Bastille. In dieser Szene wird die Komödie zum Drama. Und Kainz bringt die ganze dramatische Kraft, die in der Szene aufgehäuft ist, zur Entladung; und wenn er den Monolog vorträgt, so hört man von fern die revolutionären Donner rollen.

Neben Kainz leisteten auch die anderen Mitglieder des Burgtheaters Vorzügliches. Eine Eigentümlichkeit der Vorstellung war es, daß Cherubin, der „charmant polisson“, wie Beaumarchais dieses Kind seiner Laune mit väterlicher Zärt-

lichkeit nennt, von einem jungen Schauspieler dargestellt wurde, den Kainz im Nachwuchs des Burgtheaters gefunden hatte. „Die Rolle des Cherubin," schreibt Beaumarchais in seinen Anweisungen an die Schauspieler, „kann nur von einer jungen und sehr hübschen Frau gespielt werden; wir haben auf unseren Theatern keinen jungen Mann, der entwickelt genug ist, um ihre Feinheiten zu verstehen." Da aber Kainz selbst mit dem Burgtheater-Eleven (er hieß Theodor Dannegger) die Rolle studiert und ihm das Verständnis für die Feinheiten beigebracht hatte, gelang das Experiment über alles Erwarten. Und es zeigte sich, daß diese Gestalt, welche St. Beuve die poetischeste nennt, die Beaumarchais geschaffen hat, — daß dieser Knabe, der die ersten Regungen eines Verlangens empfindet, das er sich kaum selbst zu deuten vermag („Un désir inquiet et vague est le fond de son caractère," schreibt Beaumarchais), — daß dieser entzückende kleine Tunichtgut den sinnlichen Reiz, den der Dichter ihm verliehen hat, in noch höherem Maße ausübt, wenn er nicht, wie es die Tradition verlangt, von einer jungen Dame, sondern von einem jungen Manne gespielt wird, der selbst nicht viel älter ist, als Cherubin.

Was die Regie anlangt, so ist gegenwärtig, wie bekannt, auf diesem Gebiete eine Richtung obenauf, die allein auf die Äußerlichkeiten Bedacht nimmt. Bei einem guten Maler schöne Dekorationen bestellen, heißt Regiekunst; und wenn gar noch eine Drehbühne zur Verwendung kommt, so ist die Regiekunst „genial". Das Drama wird mit Bühnenprunk derartig überladen, daß das Werk des Dichters kaum mehr zu erkennen ist. Die Ausstattung ist die Hauptsache, die Aufführung ist die Nebensache. Auf der Bühne sind die Bäume echt — die Kostüme sind echt — das einzige, das nicht echt ist, ist das Stück. In dieser Zeit des Verfalles der

Regiekunst war die von Kainz inszenierte Vorstellung von „Figaros Hochzeit" deshalb so bedeutsam, weil hier ein Regisseur gewaltet hatte, der es als seine höchste Aufgabe betrachtete, in die Intentionen des Autors einzudringen. Und da es ihm gelungen war, alle Mitwirkenden mit dem gleichen Streben zu erfüllen, so hatte man endlich wieder einmal die Freude, eine Vorstellung zu sehen, die ein Stück genau so spielte, wie es gespielt werden muß, die den Ton traf, der ihm eigen ist, und die seinen Geist lebendig machte.

Allerdings vermag in Deutschland gegenwärtig wohl nur ein Ensemble von Mitgliedern des Burgtheaters den Ton zu treffen, auf den das Stück von Beaumarchais gestimmt ist. Nur im Burgtheater ist seit jeher dieser Ton gepflegt worden und wird er heute noch gepflegt, während fast alle anderen deutschen Bühnen den Zusammenhang mit der Tradition verloren haben. Das Burgtheater allein kann heute noch ein feines Lustspiel darstellen; daher ist der Jubel, mit dem das Berliner Publikum die Aufführung von „Figaros Hochzeit" begrüßt hat, unter anderem auch eine Huldigung, die es der alten und vornehmen Kunst des Burgtheaters dargebracht hat. Obwohl also das Gastspiel von Kainz und seinen Kollegen keinerlei offiziellen Charakter hatte — obwohl in Berliner Blättern ausdrücklich erklärt wurde, daß die Leitung des Burgtheaters (Leiter des Burgtheaters ist bekanntlich Dr. Schlenther, ein Führer der „Modernen") nichts damit zu tun habe, — war der Erfolg dieses Gastspieles doch zugleich ein Erfolg des Burgtheaters. Unbegreiflich ist es nur, daß diese „Premiere" von „Figaros Hochzeit" nicht hat in Wien stattfinden können, — daß einem Stücke, das wie kein zweites sich für das Burgtheater eignet, bisher in dessen Repertoire keine Aufnahme gewährt worden ist, daß einer Prachtaufführung des Burgtheaters dessen Bühne verschlossen

ist, daß das Wiener Burgtheater, um seiner glorreichen Geschichte ein neues Ruhmesblatt hinzuzufügen, nach Berlin hat gehen müssen.

Die Berliner Aufführung von „Figaros Hochzeit“ hat also den überzeugenden Beweis erbracht, daß die Komödie ganz und gar nicht veraltet ist. Den gewissen modernen Ästhetikern zum Trotz, die ihn totgesagt haben, lebt Figaro — und er, der schon so manches überdauert hat, wird auch noch die moderne Ästhetik überleben.

Worin beruht das Geheimnis von Figaros unverwüstlicher Daseinskraft? Die Lebensfülle dieser Figur erklärt sich wohl vor allem dadurch, daß sie, wie kaum eine zweite von einem Dichter geschaffene Gestalt, aus dem Vollen geschöpft ist. Ein Autor, dessen Existenz so wechselvoll, so sturmbewegt gewesen ist, wie die keines anderen Schriftstellers — höchstens das Abenteurerdasein des Cervantes läßt sich mit dem des Beaumarchais vergleichen — hat den ganzen Inhalt seines reichen Lebens in seine Lieblingsschöpfung, in den Figaro, ergossen.

Figaro ist Beaumarchais, und Beaumarchais ist Figaro. Die beiden decken sich vollständig. Wenn Figaro in dem großen Monolog zu Anfang des letzten Aktes das Resümé seines Daseins zieht, so faßt er gleichzeitig dasjenige von Beaumarchais zusammen. „Ehrgeiz aus Eitelkeit,“ sagt Figaro, „arbeitsam aus Notwendigkeit, aber faul mit Hochgenuß — Redner in den Zeiten der Gefahr, Dichter in meinen Mußestunden, Musiker bei Gelegenheit, Liebhaber in tollen Anwandlungen — so habe ich alles gesehen, alles getan, alles abgenutzt.“ Das ist in allen wesentlichen Punkten die Lebensgeschichte von Beaumarchais. Auch er, der Uhrmachersohn, der auf die Höhen der Gesellschaft sich emporzuschwingen strebte, war ehrgeizig aus Eitelkeit. Auch er

war Redner in den Zeiten der Gefahr: seine Prozeßmemoranden sind Glanzleistungen der advokatorischen Beredsamkeit. Auch er war Dichter in seinen Mußestunden. Denn in der Regel hatte er Wichtigeres zu tun, als Stücke zu schreiben, und seine dramatischen Werke sind nur so ganz nebenher entstanden. Auch er war Musiker bei Gelegenheit: Er hat den Töchtern Ludwigs XV. Musikunterricht gegeben und den „Barbier von Sevilla" selbst als komische Oper komponiert. Auch er war Liebhaber in tollen Anwandlungen, die ihn allerdings ziemlich häufig befallen haben müssen; denn er hat drei Frauen gehabt, und über die Zahl seiner Maitressen gibt es keine verläßliche Statistik. Auch er hat alles getan: Er ist Uhrmacher, Mandolinenvirtuose, Erfinder, Großspekulant, Polizeispitzel, Waffenhändler, Diplomat, Reeder, Verlagsbuchhändler, Advokat und Dramatiker gewesen. Auch er hat alles gesehen: Er hat Frankreich, Spanien, England, Deutschland, Österreich gesehen — er hat den Hof von Versailles gesehen, die Revolution und den General Bonaparte. Und auch er hat alles abgenutzt: Er hat sein Vermögen verloren; und in all den mehr oder minder sauberen Geschäften, mit denen er sich befaßt hat, ist seine Ehre so schadhaft geworden, daß seine Biographen es nicht wagen können, ohne weiteres zu behaupten, er sei ein anständiger Mensch gewesen.

„Poëte par délassement." Wenn gerade keine geschäftlichen Projekte auszuführen waren — wenn es nicht notwendig war, dem König von Spanien eine Maitresse zu verschaffen oder den amerikanischen Aufständischen, den „Bostoniens", Waffen zu liefern, — setzte er sich wohl auch einmal hin und schrieb eine Komödie. Wie schade! hat man gesagt. Was hätte dieser Mann leisten können, wenn er sich nur der Literatur gewidmet hätte! Es ist aber gar nicht schade.

Und die Eigenschaften, die wir an den Komödien von Beaumarchais bewundern, haben wahrscheinlich eben darin ihren Grund, daß der Autor kein Berufsliterat gewesen ist. Was dabei herauskommt, wenn man nur der Literatur sich widmet, wenn man „dichtet“ statt zu leben, zeigen die anämischen, die kraftlosen und inhaltsleeren dramatischen Erzeugnisse der Berufsschriftsteller unserer Zeit. Gerade das Beispiel von Beaumarchais beweist, wie sehr es einem Dichter zustatten kommt, wenn er im Getümmel der Welt steht. Hätte Beaumarchais sein Leben lang am Schreibtisch gesessen und „literarisch“ produziert, er hätte niemals den „Barbier von Sevilla“ und „Figaros Hochzeit“ geschrieben. Gerade das verleiht diesen Werken ihre Lebendigkeit, ihre unvergängliche Frische, daß sie inmitten eines bewegten Daseins verfaßt worden sind, dessen Schwingungen in ihnen vibrieren. Und wenn Figaro eine Sprache spricht, die unerschöpflich in ihren Einfällen ist und unwiderstehlich in ihrer Beredsamkeit, so kommt das daher, daß diese Sprache diejenige des Glücksritters ist, der vorwärtszukommen sucht, indem er die Leute amüsiert und düpiert, die Sprache also, die Beaumarchais selbst gesprochen hat.

Figaro setzt im dritten Akt dem Grafen seine Auffassung von der Politik auseinander. „Aber du definierst ja die Intrigue,“ ruft der Graf aus. „Das ist dasselbe,“ antwortet Figaro, und hier spricht er ganz besonders aus dem Herzen von Beaumarchais. So oft Beaumarchais in politische Angelegenheiten verwickelt war — und er war es oft genug — so oft hat er Intrigen gesponnen. Eine seiner Kabalen nahm in Wien für ihn eine unangenehme Wendung; Fürst Kaunitz kam ihm auf seine Schliche und ließ ihn kurzer Hand einsperren. Dieses fatale Wiener Erlebnis hat ihm aber den Geschmack an der Intrigue keineswegs verdorben. Kein Wun-

der, daß er sie auch in den Dramen anwandte, die er schrieb. In seiner Vorrede zu „Figaros Hochzeit“ erklärt er sie für das Haupterfordernis der Komödie: „Ohne die Intrigue gibt es nur eiskalte Schöngeisterei und Komödien, die vier Tage leben.“ Und André Hallays sagt in seinem schönen Buche über Beaumarchais (das ein Muster der Kunst, eine Biographie zu schreiben, ist — in welcher Kunst wir Deutschen noch sehr viel von den Franzosen lernen könnten): „Beaumarchais' ganzes Leben ist nichts als ein Gewebe von Intriguen; und er führt seine Stücke, wie seine Geschäfte.“

Als Intriguenkomödie namentlich ist „Figaros Hochzeit“ ein klassisches Werk. Dabei ist die Idee, die dem Stücke zugrunde liegt, so einfach als möglich: Ein Edelmann hat die Absicht, ein junges Mädchen zu verführen, das die Braut eines seiner Diener ist, und der Diener, das Mädchen und die Frau des Edelmanns sind mit vereinten Kräften bemüht, dessen Absicht zu vereiteln. Das ist alles. Und mit Hilfe einer bewundernswürdigen Erfindungsgabe, die immer neue Verwicklungen ausdenkt, bringt der Autor es fertig, aus diesem simplen Stoffe fünf Akte zu gewinnen, in denen die Handlung niemals stillsteht und die Spannung keinen Augenblick nachläßt. (Auf die fünf Akte und die für die damalige Zeit außergewöhnliche dreieinhalbstündige Dauer der Vorstellung ist Beaumarchais besonders stolz gewesen.) Grimm, der Freund der Enzyklopädisten, schreibt in einem Referat über die Pariser Premiere: „In jedem Augenblick scheint die Handlung ihrem Ende nahe zu sein, in jedem Augenblick knüpft sie der Autor wieder an durch Worte, die bedeutungslos scheinen, die aber ohne Anstrengung neue Szenen vorbereiten und die handelnden Personen in neue Situationen versetzen, welche ebenso lebendig, ebenso pikant wie die vorhergehenden sind.“

Zuerst führt Figaro die Intrigue. Das Mittel, um den Grafen von seiner Braut Susanne abzulenken, hat er darin gefunden, daß er den Grafen auf die Gräfin eifersüchtig macht. Der erste Aufzug, in dem der Graf mit Susanne schäkern will und Cherubin findet, — der zweite Aufzug, in dem der Graf nach dem vermeintlichen Liebhaber der Gräfin sucht und Cherubin — nicht findet, — gehören zu den glänzendsten Lustspielakten, die überhaupt geschrieben worden sind. Es ist unbegreiflich, wie die erwähnten modernen Ästhetiker hier von „veralteter Mache“ sprechen können, wo doch eine dramatische Kunst sich zeigt, zu der unsere heutigen Autoren mit Bewunderung aufschauen und bei der vor allen Dingen sie, die zumeist so gar nichts gelernt haben, in die Schule gehen müßten.

Die von Figaro geführte Intrigue endet mit dem zweiten Akt. Aber der Autor ist um einen Inhalt für den dritten Akt nicht verlegen. Hier bringt er die Gerichtsszene an — die berühmte Szene mit dem stotternden Richter Bridoison, der nicht müde wird, zu erklären, daß es bei Gericht vor allem auf die Form ankommt. Und da die Rechtsprechung aller Zeiten zum Formalismus neigt — da es auf den Richterstühlen immer Paragraphenmenschen geben wird, denen die Form mehr als die Sache bedeutet, — ist kein Zitat aus „Figaros Hochzeit“ seiner Unsterblichkeit so sicher, wie die Worte Bridoisons: „La forme! N'oublions pas la forme!“

Damit noch nicht genug: Im dritten Akt findet Figaro Vater und Mutter wieder. Das ist wohl die schwächste Stelle des Stückes. Die Erkennungsszene zwischen Bartolo und Marcelline, dem Elternpaar, und Figaro, dem verlorenen Sohne, der mit Hilfe eines Muttermals agnosziert wird, ist an den Haaren herbeigezogen, die Unwahrscheinlichkeit der Vorgänge ist kraß, und die Gefühlstöne, die angeschlagen werden, haben

den Klang einer falschen Sentimentalität. Trotzdem hat Beaumarchais sich gerade auf diese Szene viel zugute getan. Sie ist ein Hauptargument in der Vorrede, in der er es unternimmt, zu beweisen, wie durch und durch moralisch sein Stück ist. Und er hat sogar der Marcelline eine Tirade über das Los der gefallenen Mädchen in den Mund gelegt, die vernünftigerweise bereits bei der ersten Aufführung von den Pariser Schauspielern gestrichen worden ist, eine Tirade, in der Marcelline spricht, wie eine Rednerin in einer modernen Frauenversammlung.

Im vierten Akt scheint die Verve des Autors erschöpft zu sein. Das ist aber eine Täuschung. Denn es folgt ein fünfter Akt, der an Verve alle früheren übertrifft. Allerdings wird die Wirkung dieses Aktes auf Kosten der Klarheit erzielt. Man muß schon sehr genau aufpassen, um in dem Durcheinander den Faden nicht zu verlieren. St. Beuve bekennt sogar, daß er den fünften Akt eigentlich niemals ganz verstanden hat. Insbesondere ist eine der Voraussetzungen der Verwicklung sehr unklar. Man begreift nämlich nicht, warum Figaro, der bisher mit den Frauen zusammen die Intrigue geführt hat, von diesen plötzlich nicht mehr ins Vertrauen gezogen wird. Aber alle diese Einwendungen werden hinfällig vor der überwältigenden Lustigkeit des Aktes. „C'est un parfait imbroglio et un tohu-bohu d'esprit," schreibt St. Beuve. Unter den fünften Akten (man weiß, wie schwer es ist, den Schluß eines Dramas zu schreiben) ist dieser das unerreichte Meisterstück. Das ganze französische Vaudeville mit seiner Verwechslungstechnik geht von ihm aus. Und bevor das tolle Hin und Her beginnt, hält Figaro seinen Monolog und schleudert ins Parkett die Blitze seiner revolutionären Satire.

Diese Satire hat auch heute nichts von ihrer zündenden

Wirkung verloren. Gewiß, die Zeiten haben sich geändert, und wir haben seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts manchen Fortschritt gemacht. Der dritte Stand, als dessen Wortführer Figaro auftrat, hat einen Teil seiner Forderungen durchgesetzt; und Figaro und Graf Almaviva sind heute gleichberechtigte Bürger eines Staates. In Frankreich ist der Kampf durchgekämpft. In Deutschland ist er noch lange nicht zu Ende, wenngleich auch da manches erreicht ist. Aber gerade jetzt sieht es so aus, als solle das mühsam Errungene wieder in Frage gestellt werden. Die Reaktion ist mächtiger denn je. Die Junker fühlen sich als die „Edelsten des Volkes"; sie verlangen, daß der Staat in ihrem Sinne regiert werde; und sie sind stark genug, zur Wirklichkeit zu machen, was sie verlangen. Figaro spricht also ganz im Sinne unserer Zeit — er bringt eine ganz moderne Volksstimmung zum Ausdruck, wenn er ihnen zuruft: „Was habt ihr getan, um solche Vorrechte zu beanspruchen? Ihr habt euch die Mühe gegeben, geboren zu werden, — und weiter nichts!"

Auch das gedruckte Wort ist aus den Fesseln gelöst worden, in die es zu Beaumarchais' Zeit geschlagen war. Niemandem kann es heute mehr ergehen, wie es Beaumarchais ergangen ist, der ins Gefängnis gesetzt wurde auf Grund einer Order, die Ludwig XVI. beim Spiel auf eine Pique-Sieben geschrieben hatte. Heute kann kein oppositioneller Publizist mehr eine Freiheitsstrafe erleiden, der nicht gerichtlich verurteilt ist.

Daraus darf man aber keineswegs schließen, daß oppositionelle Publizisten gegenwärtig nicht mehr ins Gefängnis kommen. Der Unterschied zwischen dem einstigen Regime der Preßunfreiheit und dem jetzigen der Preßfreiheit besteht vielmehr im wesentlichen darin, daß früher die Journa-

listen eingesperrt wurden, ohne verurteilt worden zu sein, während sie jetzt verurteilt und ebenfalls eingesperrt werden. Und abermals erhebt Figaro seine Stimme. Und abermals äußert er sich ganz im Sinne unserer Zeit, wenn er den Machthabern, die heut wie einst das freie Wort verfolgen und den Witz bestrafen, zu verstehen gibt, daß sie dadurch nur sich selbst ein Armutszeugnis ausstellen. Und abermals spricht er eine ganz und gar moderne Wahrheit aus, wenn er die denkwürdigen Worte sagt: „Nur die kleinen Menschen fürchten die kleinen Schriften.“ „Il n'y a que les petits hommes, qui redoutent les petits écrits.“

Das Moskauer Künstlerische Theater.

Das Moskauer Künstlerische Theater ist aus einer Liebhaberbühne hervorgegangen. Herr Stanislawski, Mitinhaber einer bekannten Moskauer Industriefirma, führte mit Freunden und Freundinnen in seinem Hause Operetten auf. Das war der Anfang. Es zeigte sich, daß unter den Herren und Damen der vornehmen Moskauer Gesellschaft, welche die kleine Amateurtruppe bildeten, wirkliche schauspielerische Talente waren. Diese Talente fanden den Führer, dessen sie bedurften, in der Person des Herrn Stanislawski selbst, der mit bedeutenden schauspielerischen Gaben eine hervorragende Befähigung für die Kunst der Regie verband. So ging man denn allmählich zu ernsteren Aufgaben über. Herr Stanislawski vereinigte sich mit Herrn Nemirowitsch-Dantschenko, einem angesehenen Bühnenschriftsteller und Lehrer an einer Moskauer Privatschule für Schauspielkunst, einem Bruder des zur Zeit des russisch-japanischen Krieges vielgenannten Kriegsberichterstatters. Herr Nemirowitsch-Dantschenko führte der Truppe des Herrn Stanislawski die begabtesten seiner Schüler und Schülerinnen zu, und auf diese Weise kam das Ensemble des Künstlerischen Theaters zustande.

Mit Begeisterung, mit einem wahren Fanatismus für ihre Kunst gingen die Schauspieler des neuen Theaters ans Werk. „Das sind ja die wahren Sektierer," hat von ihnen ein russischer Kritiker gesagt. Eine ungeheure künstlerische Arbeit wurde geleistet. Fünfzig Proben für ein Stück waren die Regel; aber es gab auch Stücke, bei denen die Zahl

der Proben bis auf achtzig stieg. In der ersten Zeit, als die Geldmittel noch knapp waren, — später wurde durch reiche Moskauer Mäcene die Existenz des Theaters gesichert — fanden die Vorarbeiten für die Wintersaison auf dem Lande statt; ein Holzschuppen diente als Lokal für die Proben, die in der Gluthitze des Sommers der Moskauer Gegend bei 40 bis 50 Grad Celsius abgehalten wurden.

Da eine unnatürliche Theatralik die russische Bühne beherrschte, mußte das neue Theater, das vor allem nach Natürlichkeit strebte, seinen Stil sich erst schaffen. Das heißt, es schwor sich nicht auf einen bestimmten Stil ein, sondern es machte sich zur Pflicht, alle Stile zu beherrschen und jedes Drama in dem Stile zu spielen, der dessen dichterischer Eigenart entspricht. Das Repertoire durchlief die ganze Skala der Dichtungs- und Darstellungsarten von der griechischen Tragödie bis zum modernen Proletarierstück. Das Künstlerische Theater spielte Sophokles, Shakespeare, Ibsen und Hauptmann, die Dramen des Grafen Alexei Tolstoi aus der russischen Geschichte und anderes. Seine Hauptbedeutung allerdings erlangte es dadurch, daß es die Stücke von Gorki, Tschechow und Andrejew aufführte, daß es also die Bühne der russischen Modernen wurde.

Im Jahre 1898 trat es zum erstenmal in die Öffentlichkeit und wurde vom Publikum mit einem Enthusiasmus empfangen, der sich in den Jahren, die seitdem verstrichen sind, nicht vermindert hat. Nachdem es in Rußland durchgedrungen, hat das tatenlustige junge Unternehmen sich ein neues Ziel gesetzt. Die moderne russische Schauspielkunst, die jüngste unter den dramatischen Künsten Europas, hatte den Ehrgeiz, auch das Publikum der alten westlichen Kulturländer für sich zu gewinnen. Im Winter 1906/1907 wurde der seit langem gehegte Plan durchgeführt. In Moskau geriet das

Theaterleben ins Stocken, weil kein noch so packendes Drama mehr im Theater zu interessieren vermag, wenn draußen im Leben das gewaltigste aller Dramen, die Revolution, agiert wird, — ein Drama überdies, bei dem das Publikum, das sonst das Theater füllt, nicht mehr bloß zuschaut, sondern selber mitwirkt. So zog denn das Künstlerische Theater aus, um zunächst Deutschland zu erobern.

In Berlin, wo es seine deutsche Tournee begann, errang es einen vollen Sieg. In anderen deutschen Städten und in Wien wurde es nicht weniger gefeiert. Der Erfolg der russischen Schauspieler war um so glänzender, als sie ihn davontrugen bei einem Publikum, das nicht ein Wort von ihrer Sprache verstand. Es war also zunächst ein reiner Erfolg der Schauspielkunst — der Kunst der Darsteller und der Regisseure. Freilich hatten auch die russischen Dichter Teil an diesem Erfolge; denn wenngleich die Worte unverständlich blieben, so sah man doch die Gestalten lebendig werden und stand auch ganz im Banne der schwermütigen Stimmungen, die den poetischen Gehalt der modernen russischen Dramen ausmachen und die von den russischen Schauspielern mit einer ganz besonderen Kunst auf der Bühne hervorgebracht werden.

Echt russisch sind diese Gestalten, echt russisch diese Stimmungen. Auch darin ist ein Grund zu suchen für das ungewöhnliche Interesse, welches das Moskauer Gastspiel in Berlin und in ganz Deutschland wachgerufen hat. Rußland nimmt gegenwärtig unsere Aufmerksamkeit in einem Maße in Anspruch wie nie zuvor. Aber es ist ein Problem, dem wir nicht ganz auf den Grund zu kommen vermögen, weil uns Rußland zu fremd ist, — weil zwischen Westeuropa und Rußland Unterschiede nicht nur in der Kultur, sondern auch im Denken und Empfinden bestehen, welche eine Distanz bilden, über die unser Verständnis nicht hinüberzureichen vermag. Diese

Distanz helfen die Moskauer Schauspieler überwinden. Das Rußland, das uns so fern liegt, bringen sie uns selbst nach Westeuropa. Und so erklärt sich der große Erfolg, den sie in Deutschland gefunden haben, auch dadurch, daß sie Gelegenheit geboten haben, russische Menschen und russisches Leben auf der Bühne zu sehen und einen tiefen Blick in die russische Seele zu tun.

Zuerst haben sie uns das alte Rußland vorgeführt. Das erste Stück, das sie spielten, war „Zar Feodor Iwanowitsch" vom Grafen Alexei Tolstoi. Graf Alexei Konstantinowitsch Tolstoi — nicht zu verwechseln mit dem großen Dichter unserer Zeit, dem Grafen Leo Nikolajewitsch Tolstoi — ist im Jahre 1817 geboren, hat als Kind auf Goethes Knien gesessen, hat Epen, Romane und Dramen geschrieben, die in Rußland ein hohes Ansehen genießen, und ist im Jahre 1875 gestorben. Sein Hauptwerk ist eine dramatische Trilogie, welche die Regierungszeit der beiden letzten Zaren aus dem Hause Rurik, Iwans IV. (des Schrecklichen) und seines kinderlosen Sohnes Feodor Iwanowitsch, sowie das nach dem Tode des letzteren eintretende Interregnum behandelt, während dessen der Bojar Boris Godunow sich zum Selbstherrscher aufgeworfen hatte und das mit der Thronbesteigung des ersten Zaren aus dem Hause Romanow endigte. Die Titel der drei Dramen, welche die Trilogie bilden, lauten: „Der Tod Iwans des Schrecklichen", „Zar Feodor Iwanowitsch", „Zar Boris". Das zweite dieser Dramen wurde vom Ensemble des Künstlerischen Theaters in Deutschland aufgeführt.

Das Stück scheint — soweit man urteilen kann, ohne die Sprache zu verstehen, — ein historisches Drama der tüchtigen alten Art zu sein (der Art etwa von Casimir Delavigne), dessen sieben Bilder von einer bewegten und spannenden Handlung erfüllt, dessen Charaktere mit sicherer Hand ge-

zeichnet sind und das ein buntes und lebendiges Gemälde der Epoche gibt, in der es spielt.

Zwei Parteien streiten um die Macht im Staate. An der Spitze der einen steht Fürst Jwan Schujski, der Vertreter des alten demokratischen und föderalistischen Rußland, der eine Regierungsform einführen will, welche die Allmacht des Zaren beschränkt und den Teilfürsten, dem Rate der Bojaren und dem Volke Einfluß auf die öffentlichen Angelegenheiten gewährt. Sein Gegner ist Boris Godunow, der Vertreter des Absolutismus. Boris Godunow, der eigentliche Held der Trilogie des Grafen Tolstoi, wird als ein von glühendem Ehrgeiz beseelter, verschlagener, gewalttätiger, zu allem fähiger Mann geschildert. Seine Stellung bei Hofe gründet sich darauf, daß seine Schwester Jrina die Gemahlin des Zaren ist.

Zar Feodor schwankt haltlos zwischen den beiden Parteien hin und her. Der historischen Überlieferung zufolge war er schwachsinnig. Der Dichter stellt ihn einfach als beschränkten und willensschwachen Mann dar. Dabei ist Zar Feodor seelensgut und will immer nur das Beste. Aber unfähig, über Menschen und Dinge zu urteilen, vermag er den rechten Weg nicht zu finden und folgt daher der Führung des Boris Godunow, der mit seinem überlegenen Geist und seinem starken Willen den Gossudar beherrscht. Wie Zar Feodor zuerst versucht, sich dem Einflusse des Boris Godunow zu entziehen und ihm am Ende völlig unterliegt, bildet den Jnhalt des Dramas.

An Jwan Schujski hängt das Herz des Zaren, den Boris Godunow kann er für die Erledigung der Staatsgeschäfte nicht entbehren. So sucht er zwischen den beiden Gegnern zu vermitteln und ist überglücklich, da es ihm gelingt, ihre Versöhnung herbeizuführen. Der erste Akt bringt

diese Versöhnung auf die Bühne. Aber Boris Godunow hat, als er schwor, seine Feindschaft gegen Iwan Schujski fortan zu vergessen, einen falschen Eid geleistet. Die Versöhnung ändert sein Verhalten nur insofern, als er den alten Gegner nun nicht mehr offen, sondern heimlich und hinterlistig bekämpft. Der Zar bleibt eine Zeitlang taub gegen alle Einflüsterungen. Auch nachdem Boris Godunow, dem es durch allerlei Intriguen gelungen ist, Iwan Schujski zur Auflehnung gegen den Zaren zu treiben, den Beweis dieser Auflehnung dem Selbstherrscher unterbreitet hat, will dieser von dem alten Freunde sich noch immer nicht abwendig machen lassen. Erst als Godunow in dem Herrscher den Glauben zu erwecken weiß, daß Schujski und seine Anhänger vom Zaren verlangen wollen, er solle sich von seiner Gattin Irina trennen, der guten und sanften Irina, der Feodor mit zärtlicher Liebe zugetan ist, da drückt in einer Aufwallung des Zornes der Zar sein Siegel unter den Befehl zur Verhaftung Schujskis, den Godunow hat ausfertigen lassen. Nicht lange danach bereut Feodor, was er getan hat, und will Schujski aus der Gefangenschaft befreien. Aber es ist nicht mehr möglich. Schujski hat sich im Kerker erhängt. Der Zar sieht zu spät ein, daß er selbst die Hand zur Beseitigung eines treuen und redlichen Freundes geboten hat, und beginnt zu ahnen, welche Gefahren ihm von seiten Godunows drohen, der nun nach Schujskis Tode den Gossudar ganz in seiner Gewalt hat.

Man begreift, warum die Moskauer Schauspieler gerade mit diesem Drama aus dem russischen Mittelalter ihr Gastspiel begonnen haben. Man begreift, daß gerade in unserer Zeit ein Drama ganz besonders interessieren muß, das zeigt, wie die Partei der Demokratie und die Partei des Absolutismus um die Macht in Rußland kämpfen, und das einen Zaren auf die Bühne bringt, der haltlos zwischen den beiden Par-

teien schwankt, der manchmal sich der Demokratie zuzuneigen scheint, am Ende jedoch immer wieder in die Gewalt der Anhänger des autokratischen Regierungssystems gerät. Man begreift die packende Aktualität eines historischen Dramas, in dessen Mittelpunkt ein Zar steht, der ein gutherziger Schwächling ist und das Beste will, ohne daß er aber die geistigen und moralischen Fähigkeiten besitzt, um seinem Willen eine Richtung zu geben, die wirklich zum Besten führt.

Der tiefe Sinn des Dramas vom Grafen Alexei Tolstoi ist überhaupt der, daß es eine Lüge aufdeckt, mit der die Völker lange betrogen worden sind und zum Teil noch heute betrogen werden, die Lüge vom Absolutismus. Denn in dem Drama sehen wir, wie es dem Zaren unmöglich gemacht wird, die Wahrheit zu erkennen; wie er von Intriguanten irregeführt wird, die ihn zum Werkzeug für die Ausführung ihrer Pläne benützen; und wie das absolute Regierungssystem dahin führt, daß im Staate niemand ohnmächtiger ist, als der angeblich allmächtige Herrscher. So liefert auch dieses Drama aus der russischen Vergangenheit einen höchst wertvollen Beitrag zum Verständnis des gegenwärtigen Rußland. Es ist wirklich verblüffend, zu sehen, wie sich im Leben eines Volkes die Situationen und die Personen wiederholen. Und man kann sich auch sehr wohl denken, daß die Szene, mit der das Stück schließt, in Peterhof oder in Zarskoje-Selo heutzutage ihr Gegenstück gefunden hat, die Szene, in der Zar Feodor seiner treuen Gattin weinend an die Brust sinkt mit dem Ausrufe: „O Gott, warum hast du mich zum Zaren gemacht!“

Der treffliche erste Charakterdarsteller der Truppe, Herr Moskwin, spielt den Zaren Feodor. Keine große Herrschergestalt natürlich, sondern ein kleiner Mann mit semmelblondem Haar, mit hastigen — wenn es nicht das mittelalterliche

Moskau wäre, würde man sagen: nervösen — Bewegungen, mit kleinen, trippelnden Schritten, mit einem weinerlichen Zug um den Mund und einem weinerlichen Klang in der Stimme. So weich dieser Zar des Herrn Moskwin ist, so hart und starr ist der Boris Godunow des Herrn Wischnewski. Eine imposante Gestalt, hochragend, mit fester, klangvoller Stimme, mit jener Unbeweglichkeit der Gesichtszüge, für welche die Franzosen das bezeichnende Adjektiv „impassible" haben. Fürst Iwan Schujski hingegen, den Herr Luschski gibt, ist die sympathische Figur des Dramas, ein altrussischer Held, ein Bojar im langen, grauen Barte, ein würdiger Greis voll Kraft, Biederkeit und Feuer und etwas wild dabei, wie es sich von selbst versteht im russischen Barbarenstaat des sechzehnten Jahrhunderts.

Bemerkenswert ist, wie der Naturalismus der russischen Künstler sich hier geltend macht, wo sie ein Stück höheren Stils zu spielen haben. In Berlin hat man mehrmals naturalistische Klassikeraufführungen veranstaltet — Aufführungen, bei denen der Naturalismus darin bestand, daß die klassischen Stücke nüchtern und schwunglos dargestellt wurden, — unmögliche Aufführungen, die wie Parodien wirkten. Die Russen hingegen spielen das Drama höheren Stils mit allem Schwung, der ihm zukommt, und zeigen sich als Naturalisten nur insofern, als sie von jeder übertriebenen Theatralik sich fernhalten und sich bemühen, auch als Darsteller der Fürsten, Helden und Bösewichte des alten Moskau natürlich zu bleiben. Das hat Kaiser Wilhelm gemeint, als er nach einer Aufführung von „Zar Feodor", der er beigewohnt hatte, die Direktoren empfing und ihnen sagte, die russische Schauspielkunst sei eine Kunst „ohne Gesten".

In prachtvollen Bildern zieht auf der Bühne das alte Moskau vorüber. Die Gemächer des Kreml mit ihren gold-

schimmernden Wänden tun sich auf. Männer und Frauen sind gekleidet in byzantinische Gewänder aus schweren Stoffen, reich verziert und seltsam geformt. Die Zarin Irina sieht aus, als wäre eines jener alten Heiligenbilder lebendig geworden, die in die Altartafeln der russischen Kirchen eingelassen sind. Hinter den Köpfen der Männer steht steif ein riesiger Kragen in die Höhe, der den Kopf wirkungsvoll umrahmt. Die Bojaren tragen ungeheure Bärenmützen, dreimal so hoch als die Köpfe, und mannsgroße Stäbe in den Händen. Bewundernswert ist die Ungezwungenheit, mit der die russischen Schauspieler in diesen fremdartigen, schwer zu regierenden Trachten sich bewegen, — bewundernswert auch die Sicherheit, mit der sie das komplizierte Zeremoniell des mittelalterlichen Zarenhofes handhaben. Jeder, der vor dem Zaren erscheint, muß dreimal niederknien und mit dem Kopf den Boden berühren. In derselben Weise wird dann auch der Zarin Reverenz erwiesen.

Die genaue Beobachtung aller dieser Bräuche ist eines der Mittel, durch welche die Regie die historische Stimmung hervorruft. Dabei weiß sie es mit Geschick zu vermeiden, daß diese Ehrfurchtsbezeigungen lächerlich wirken oder durch ihre Wiederholung ermüden. Bedeutendes leistet sie auch in den Massenszenen. Die Anordnung ist malerisch, die Massen sind bewegt, und jeder einzelne Mensch ist ein Mensch mit eigenem Leben. Diese bis ins kleinste gehende Individualisierung läßt sich allerdings nur dadurch erreichen, daß der russische Regisseur nicht mit gewöhnlichen Statisten arbeitet, sondern daß ihm auch für die Darstellung der Menge Künstler oder kunstbegeisterte Dilettanten zur Verfügung stehen.

Der erste und der letzte Akt geben zur Massenentfaltung Gelegenheit. Im ersten Akt, wo Iwan Schujski und Boris Godunow im Angesichte des Zaren ihre Versöhnung vollziehen,

ist die Bühne angefüllt mit den Anhängern dieser beiden Großen des Reiches, mit dem Gefolge des Zaren und der Zarin, und überdies wird noch eine Deputation aus dem Volke empfangen. Das vollzieht sich alles in einer Reihe von schönen und lebendigen Bühnenbildern. Der letzte Akt spielt auf dem engen Platze vor der Erzengelkathedrale, die anscheinend einen Teil des Kreml bildet. Die Zarin kommt aus der Kirche mit ihrem Gefolge von weißgekleideten Frauen. Dann tritt der Zar aus dem Kirchentor und kniet noch einmal draußen auf dem Platze nieder, während das ganze Volk sich aufs Angesicht wirft. Eine eindrucksvolle Szene, deren Wirkung gesteigert wird durch ein Glockengeläut von eigentümlichem Klange und durch den Gesang, den melodischen russischen Chorgesang, der aus der Kirche dringt.

So bringt die Aufführung zugleich mit vortrefflichen schauspielerischen Darbietungen eine hervorragende Leistung des Regisseurs. An diesem russischen Regisseur sollten seine deutschen Kollegen sich ein Muster nehmen. Auf den deutschen Bühnen ist die Regiekunst in Verfall geraten. Gerade diejenigen unserer Regisseure, die gegenwärtig am meisten bewundert werden, sind nichts als Virtuosen der Dekorationstechnik. Die dekorativen Effekte sind die Hauptsache, das Werk, das inszeniert werden soll, ist Nebensache; und hinter den Ausstattungskunststücken muß die Dichtung zurücktreten. Auch das altrussische Zarendrama ist prunkvoll ausgestattet. Aber die Ausstattung drängt niemals die Dichtung zurück, sie wird niemals zum Selbstzweck, sondern sie ist immer nur ein Mittel zu einem höheren Zweck, ein szenisches Hilfsmittel, um die Wirkung der Dichtung zu steigern. Alle Bemühungen des Regisseurs sind darauf gerichtet, das, was der Dichter gewollt hat, möglichst vollkommen zum Ausdruck zu bringen. Was die deutschen Regisseure oder wenigstens einige von ihnen

völlig verloren haben, davon gibt ihnen der russische Regisseur ein Beispiel — ein Beispiel nämlich des Respekts vor dem Dichter; und er lehrt sie, daß der beste Regisseur derjenige ist, der es am besten versteht, dem Dichter zu dienen...

Dieselben russischen Schauspieler, welche ein Historiendrama von klassischer Art, wie „Zar Feodor Iwanowitsch" aufführen, haben auf ihrem Repertoire auch „Nachtasyl" von Maxim Gorki. Sie übertreffen also die Berliner Schauspieler darin, daß sie alle Stile der darstellenden Kunst beherrschen, während in Berlin die naturalistische Darstellung des Arme-Leute-Dramas lange Jahre hindurch für die Schauspielkunst als solche gegolten hat, so daß die meisten unserer Schauspieler die Fähigkeit, Stücke anderer Art, namentlich solche getragenen Stils, zu spielen, bis auf weiteres verloren haben. Dabei besitzen die russischen Künstler, die so vornehm das große Historiendrama tragieren, allen zur Aufführung des modernen Proletarierstückes erforderlichen Elendsnaturalismus. Sie, die sich am Hofe des Moskauer Zaren wie die geborenen Fürsten bewegen, sind im Nachtasyl zu Hause, als ob sie ihr ganzes Leben in Spelunken verbracht hätten.

In der Darstellung des Arme-Leute-Dramas ist während des letzten Jahrzehnts in Berlin Hervorragendes geleistet worden. Insbesondere die Aufführung von Gorkis „Nachtasyl" selbst im „Kleinen Theater" unter Max Reinhardts Direktion war eine mit Recht bewunderte Vorstellung. Die Russen spielen also, von einigen Rollen abgesehen, das Stück nicht besser, sie spielen es nur anders. Vor allem spielen sie es echt russisch, und namentlich die inneren Eigenschaften, die für das russische Volk charakteristisch sind, treten in der Moskauer Aufführung besonders stark hervor.

Gorki hat in seinem Drama gezeigt, daß eine dieser Eigenschaften die Güte ist; er hat uns gezeigt, wie selbst

in den Ärmsten unter den Armen, in den „verlorenen Leuten", das gütige Herz des russischen Volkes sich regt. Das gibt seinem Drama die poetische Tiefe. Das ist es, weshalb wir das Stück so liebgewonnen haben. Diese Güte nun empfinden wir ganz besonders, wenn die russischen Künstler Gorkis Werk spielen. Der russische Naturalismus hat vor dem Berliner eine große Eigenschaft voraus: er ist gemütvoll. Die Moskauer Schauspieler wissen den Gefühlston ganz anders anzuschlagen als die Berliner; sie schöpfen den vollen Gefühlsgehalt der Dichtung aus und erzielen damit eine Wirkung, wie sie so herzergreifend keine andere Aufführung von Gorkis „Nachtasyl" hervorzubringen vermag.

Noch eine andere russische Charaktereigenschaft kommt zum Ausdruck. Fast alle russischen Dramen behandeln immer wieder dasselbe Thema: die Unmöglichkeit des Aufschwunges. Auf den russischen Menschen lastet ein solcher Druck, daß jedes Streben in die Höhe schließlich erlahmen und versagen muß. Und doch, der Druck allein, so furchtbar er sein mag, trägt nicht die Schuld an diesem Versagen, das ja im privaten Leben, wie man aus den Werken der russischen Dichter erfährt, ebenso die Regel ist wie im öffentlichen. Es scheint, daß der Russe im Kampfe gegen das Schicksal ganz besonders wehrlos ist. Dieses Volk besitzt reiche Gaben des Geistes und des Gemüts, aber es fehlt ihm an Kraft des Willens. Vielleicht hat auch die Willensschwäche der jahrhundertelange Druck des despotischen Regierungssystems verschuldet. Kraft kann sich nur in freien Völkern entwickeln. Vielleicht auch hängt dieser Defekt gerade mit den besten Seiten der russischen Natur zusammen. Gemütvolle Menschen sind selten energisch. Jedenfalls rücken die russischen Dramen gerade diese spezifisch russische Charaktereigenschaft ins Licht und sind fast insgesamt Tragödien der Energielosigkeit.

Daß auch Gorkis „Nachtasyl" eine solche ist, versteht man erst ganz, wenn man das Stück in der Vorstellung der Moskauer Truppe sieht. Satin, der in der deutschen Aufführung sich nicht besonders bemerkbar machte, wird hier auf einmal zu einer der Hauptgestalten des Dramas. Und man begreift, daß gerade er eine typisch russische Figur ist, der eine so glänzende Begabung mit einem so gänzlichen Mangel an Willenskraft verbindet. Von ihm stammen einige der bedeutendsten und bittersten Worte des Stückes; er kritisiert mit vernichtender Schärfe das schwere Unrecht, das die Gesellschaft an ihm und an seinen Elendsgenossen begeht; aber er rührt keine Hand, um sich aus diesem Elend herauszuarbeiten. Wenn Satin sich zu seiner ganzen Höhe aufrichtet, sollte man glauben, daß in dieser Riesengestalt auch eine Riesenkraft steckt, die alles vollbringen könnte, das sie anpacken würde. Satin jedoch packt nichts an und vollbringt nichts. Er begnügt sich damit, Hohnreden zu führen, die er ins Gespräch wirft von der Pritsche des Nachtasyls aus, auf der er den ganzen Tag sich herumräkelt. So zeigt ihn uns Stanislawski mit all seiner großen schauspielerischen Kunst.

Russische Energielosigkeit und russische Revolution scheinen sich zu widersprechen und widersprechen sich doch nicht. Auch in einem energielosen Volke sind natürlich als Ausnahmen Individuen von ungeheurer Willenskraft möglich. Und weiter: Energie ist die stetige Kraft, die, täglich neu den Kampf führend, schließlich das erstrebte Ziel erreicht. Der tägliche Kampf ist der schwerste von allen — der Kampf gegen die kleinen Dinge, die weit mehr unser Schicksal ausmachen als die großen. In bedeutenden Momenten Bedeutendes zu vollbringen, vermögen auch Menschen, die sonst willensschwach sind. Der Willensschwache, wenn er sich einmal aufrafft, ist sogar zu Taten fähig, die dem Willensstarken nicht ge-

lingen. Es steckt Wahrheit in dem Paradoxon, daß man keine Energie braucht, um Heldentaten zu verrichten. An diesen hat es der russischen Revolution auch nicht gefehlt. Aber es hat ihr an der Energie, an der auf das Ziel stetig hinarbeitenden Kraft gefehlt, die nötig gewesen wäre, um die revolutionären Bestrebungen zu organisieren, und darum ist sie bisher erfolglos geblieben. In jenen Tagen, als in den Straßen der Aufruhr tobte, ist wohl auch Satin ausgezogen zum Kampf gegen die Polizisten und die Soldaten des Zaren. Und wenn er nicht in ein Gefängnis geschleppt oder mit zerschossener Stirn in ein Massengrab geworfen worden ist, so ist er wahrscheinlich in das Nachtasyl zurückgekehrt und liegt jetzt wieder den ganzen Tag, Hohnreden führend, auf der Pritsche.

Wie Satin die russische Energielosigkeit, so verkörpert Luka, der Pilger, die russische Güte. In der Rolle des Pilgers, der eine der schönsten Figuren ist, welche die moderne Bühnendichtung geschaffen hat, finden wir Herrn Moskwin wieder, den Darsteller des Zaren Feodor. Dieser Luka des Moskauer Theaters ist ein ganz anderer als der der deutschen „Nachtasyl"-Aufführung. In Deutschland hat man das Wort „Pilger" in unserem Sinne interpretiert und hat dem Luka etwas Religiöses, etwas Feierliches gegeben, hat ihn als eine Art Apostel gespielt. Durch die russische Aufführung erfahren wir, daß Luka ganz einfach ein Landstreicher ist, ohne jeden religiösen Anklang. Der Dichter hat ja auch kein frommes Wunder schildern wollen, sondern den Segen der echten Menschenliebe. Darum ist Luka kein auf Erden pilgernder Apostel, sondern ein Mensch, ein armer Mensch, ganz wie die anderen Insassen des Nachtasyls. Das Große, das er spricht und tut, wirkt um so mehr, da er es so gar nicht pathetisch, sondern so einfach, so menschlich tut und

spricht. Und von den ersten Worten an, die Luka auf der Bühne sagt, schließt man das redselige gute Alterchen ins Herz.

Die Regie stellt ein Ensemblespiel her, für das kein Wort des Lobes zu viel ist. Sie löst ferner meisterlich die Aufgabe, echte Nachtasylstimmung auf der Bühne zu erzeugen. Und so oft das Drama dazu Gelegenheit bietet, schafft sie auch hier eindrucksvolle Bühnenbilder.

Da ist der Beginn des zweiten Aktes. Der Mützenmacher sitzt auf seinem Platze am Fenster und spielt mit dem Schutzmann eine Partie Dame. Auf der großen gemeinsamen Pritsche, die in der Mitte des Raumes steht, kauern und liegen vier andere Nachtasylisten und spielen Karten. Während des Spielens singen die zwei am Fenster ein Lied, eines jener wehmütigen russischen Volkslieder, und die vier auf der Pritsche stimmen, auch während sie spielen, immer in den Refrain ein. Das ist eine Szene von eigentümlicher Wirkung; und das Eigentümliche ist auch hier wieder das echt Russische. Wo gibt es sonst noch ein Volk, das beim Kartenspiel singt? Selbst die Lust am Spiel vermag die Schwermut dieses Volkes nicht zu überwinden, die auch noch, während die Karten auf den Spieltisch fliegen, ihr klagendes Lied ertönen läßt.

Dann die Schlägerei am Schluß des dritten Aktes. Das ist wie eine Szene aus der Revolution. In den Hofraum — während bei der deutschen Aufführung des Stückes die Dekoration in allen vier Akten nicht wechselt, spielt hier der dritte Akt in einem von hohen Feuermauern umgebenen Hofe — in den Hofraum also stürzen einige Männer und Weiber, dann noch einige, dann wieder einige. Schließlich ist ein ganzer Volkshaufe beisammen, der so durcheinander hastet und lärmt, daß man keine Einzelheit mehr unterscheiden kann. Aber

den Lärm durchdringt das Geschrei der armen Natascha, die von Kostylew, dem Besitzer des Nachtasyls, und dessen Frau hinter der Szene geprügelt wird, — das Geschrei einer Frau in Todesangst, mit furchtbarer Naturtreue nachgeahmt. Und plötzlich teilt sich der Haufe, und Kostylew, der alte Schuft, rennt wie wahnsinnig im Hofe umher, gefolgt von Wassika Pepel, dem Dieb, Nataschas Liebhaber, der in der russischen Aufführung ein ganz besonders robuster Geselle ist. Es ist eine schreckliche Jagd. Bald hat der Junge den Alten erreicht, schleudert ihn mit einem Ruck zu Boden, stemmt ihm das Knie auf die Brust und würgt ihn mit seinen gewaltigen Fäusten, bis er sich nicht mehr rührt. Da verstummt der Lärm mit einemmal; und während Wassika vor der ohnmächtigen Natascha kniet, verläuft sich der Volkshaufe, und in dem leeren Hofe liegt die Leiche des Alten.

Den tiefsten Eindruck aber macht der Schluß des zweiten Aktes. Luka, der Pilger, zieht von dem Bette, in dem die kranke Frau des Schusters liegt, den zerlumpten Vorhang zurück, beugt sich über sie und sieht, daß sie gestorben ist. Da zieht er den Vorhang wieder zu, bückt sich dreimal tief zur Erde und schlägt dreimal das Kreuz. Von den anderen tritt dieser oder jener an das Bett heran, schiebt den Vorhang ein wenig zur Seite, wirft einen Blick hinein und geht dann gleichgültig weiter. Das Leben im Nachtasyl nimmt seinen gewohnten Lauf, keiner kümmert sich um die Tote. Luka ist einen Augenblick hinausgegangen. Nun kommt er wieder und trägt ein brennendes Licht in der Hand. Niemand hält es der Mühe für wert, dieser armen Frau, deren Tod so gleichgültig ist, die letzte Ehre zu erweisen. Aber der alte Luka, der sie vor dem Sterben getröstet hat, verläßt sie auch nach dem Tode nicht. Und es ist unsagbar ergreifend, wie er neben dem Bette steht und die Toten-

wacht hält, in der einen Hand das brennende Licht, in der anderen ein Andachtsbuch, aus dem er Gebete liest. . . .

Nachdem die Moskauer Künstler uns im Drama des Grafen Alexei Tolstoi den Zarenhof, im Drama von Maxim Gorki das russische Proletariat vorgeführt hatten, lehrten sie uns in den Schauspielen von Anton Tschechow die oberen Zehntausend. Adel, Bourgeoisie, Intellektuelle kennen. Auch diese Schauspiele sind Tragödien des Erlahmens und Versagens, das besonders in dem Drama, welches den Titel „Drei Schwestern“ führt, erschütternd geschildert ist. (Das Stück liegt in einer vortrefflichen Übersetzung von August Scholz auch deutsch vor.)

Die drei Schwestern sind die Töchter eines Generals, der in einer Provinzstadt im Osten Rußlands die Garnison kommandiert hat und dort gestorben ist. In dem Hause, das sie vom Vater geerbt haben, sind die drei Schwestern zurückgeblieben. Es sind hochbegabte, edel gesinnte Frauen, die an das Schicksal nur die eine Forderung stellen, daß es ihnen Gelegenheit geben möge, sich ihren Anlagen gemäß zu betätigen. Aber es scheint, daß das Schicksal diese Forderung, die doch so selbstverständlich und so bescheiden ist, als eine unerhörte Anmaßung betrachtet. Denn es erfüllt sie nur in seltenen Fällen, wenn es einmal bei besonders gnädiger Laune ist. Es ist eine Ausnahme, daß das Schicksal einem Menschen Gelegenheit gewährt, das aus sich zu machen, was er aus sich zu machen berechtigt ist.

Die Stadt, in der die drei Schwestern zu leben genötigt sind, hindert sie, sich zu betätigen und sich zu entwickeln. Drei Frauen regen Geistes, drei Vollmenschen, in einer Provinzstadt im Osten Rußlands! Man begreift den Widersinn. Und die ganze Lebenssehnsucht der drei Schwestern findet ihren Ausdruck in dem heißen Wunsche, nach der Großstadt

zurückkehren zu können, in der sie gelebt haben, ehe der Vater in die Provinz versetzt wurde. Am Schlusse eines Aktes sieht man Irina, die jüngste, die allein im Wohnzimmer zurückgeblieben ist, im Halbdunkel der einbrechenden Nacht. Sie starrt ins Leere. Und plötzlich entringt sich ihr, wie ein lautes Schluchzen, der Sehnsuchtsruf: „Nach Moskau! Nach Moskau! Nach Moskau!"

Das Drama zeigt nun, wie es den Schwestern allmählich ganz unmöglich wird, den Plan der Rückkehr nach Moskau auszuführen. Durch immer neue Ketten werden sie in ihren Bewegungen gehemmt, und schließlich müssen sie sich damit abfinden, in der Provinzstadt zu verkümmern. Mascha, die Älteste, ist ohnedies an die Stadt durch die Bande der Ehe gefesselt. Sie hat der Versorgung wegen den Inspektor des Gymnasiums geheiratet. Olga, die zweite, hat eine Stellung als Lehrerin am Mädchengymnasium, die sie nicht so ohne weiteres aufgeben kann, zumal nachdem Andrej, der Bruder, seine drei Schwestern auch noch um ihr kleines Vermögen gebracht hat. Andrej hat ebenfalls hochfliegende Pläne gehabt. Er hat nach einem Lehrstuhl an der Universität gestrebt. Aber ein kokettes Mädchen aus der Provinzstadt fängt ihn sich als Ehemann ein, und in der Ehe mit dieser Frau von niedriger Art kommt er allmählich ganz herunter. Statt der einst erträumten Professur erreicht er nicht mehr als eine kleine Beamtenstellung. Den Stumpfsinn, der sein Leben erfüllt, sucht er beim Spiel zu vergessen; und von Spielschulden bedrückt, verpfändet er das Haus, das ihm und den drei Schwestern gemeinsam gehört.

Irina versucht in ihrem Betätigungsdrang alles Mögliche. Sie wird sogar Telegraphistin. Schließlich nimmt sie den Heiratsantrag eines Artillerieoffiziers an, des Baron Tusenbach, der gern bereit ist, die Uniform auszuziehen, um

20*

sich und der geliebten Frau eine bürgerliche Existenz zu gründen. Irina erwidert zwar die Liebe des Baron Tusenbach nicht, sie schätzt ihn jedoch als einen Mann, der Vertrauen verdient. Und das Entscheidende ist, daß er sie aus dieser unerträglichen Stadt hinausführen wird. Aber das Schicksal will es nicht. Unmittelbar vor der Hochzeit wird Tusenbach von Soljony, einem anderen Artillerieoffizier, den Irina abgewiesen und der mit dem glücklichen Nebenbuhler einen Streit provoziert hat, im Duell erschossen.

Das Drama ist reich an Gestalten, von denen jede lebensvoll gezeichnet ist und durch die Moskauer Künstler ebenso lebensvoll gespielt wird. In schönen Worten gibt ein russischer Schriftsteller, Leonid Andrejew, den Eindruck der absoluten Wirklichkeit wieder, den das Drama „Drei Schwestern" in der Darstellung durch das Künstlerische Theater macht; er schreibt:

„Die Geschichte von den drei Schwestern, die uns Anton Tschechow durch den Mund der Darsteller des Künstlerischen Theaters erzählt, ist nichts Erdichtetes, keine Phantasie, sondern ein Faktum, ein Ereignis — etwas ebenso Reales wie etwa die Vorstandswahlen im „Kreditverein". Bis zur Mitte des ersten Aktes blieb uns noch eine gewisse unbestimmte Vorstellung von Dekorationen und Schauspielern, wir waren noch sozusagen Zuschauer — aber noch hatte sich der Vorhang nicht zum erstenmal gesenkt, als wir uns bereits ganz als mithandelnde Personen des Dramas fühlten. Jetzt noch hege ich tiefes Mitleid mit den Damen Sawizkaja, Knipper und Andrejewa, die die drei Schwestern spielten, und was sie auch immer künftig spielen werden: ich werde es ihnen nicht glauben, werde stets nur die drei Schwestern in ihnen beklagen. — Arme, liebe Schwestern!"

Im Hause der Generalstöchter verkehren die Offiziere

der Batterie, die ihre Garnison in der Stadt hat. Eine Reihe russischer Offizierstypen lernen wir auf diese Weise kennen. Der Militärarzt Tschebutykin ist ein alter Ignorant, der seine Unwissenheit offen zur Schau trägt. Man spricht von der Arbeit, von der Sehnsucht nach Arbeit. Und Tschebutykin sagt: „Ich werde nie arbeiten. Ich habe nie etwas getan und nicht ein Buch angerührt, seit ich von der Universität fort bin; höchstens Zeitungen habe ich gelesen.“ Wenn er die Öde in seinem Innern gar zu sehr fühlt, greift er zum Glase; und im dritten Akt kommt er betrunken auf die Bühne. Tusenbach hingegen, ein Offizier von unschönem Äußern, ist sympathisch durch seinen schlichten männlichen Ernst, — ein Mann, dessen Wesen, seinem Namen entsprechend, gute deutsche Eigenschaften zeigt. Soljony, der Tusenbach im Duell tötet, ist ein bornierter Mensch, argwöhnisch, wie alle Bornierten, und daher gefährlich, weil er sich gereizt fühlt, ohne daß man beabsichtigt hat, ihn zu reizen. Endlich beleben ein paar Leutnants das Stück, gutherzige und lustige Jungen, die auf der Guitarre klimpern und hübsche Lieder dazu singen.

Im Mittelpunkt des Dramas aber steht Werschinin, der Oberst und Batteriechef. Wie ihn Stanislawski darstellt, ist er ein schlanker, hochgewachsener Mann, noch jung, trotz seiner dreiundvierzig Jahre und seiner grauen Haare. Werschinin ist unter den gedrückten Menschen dieses Dramas der einzige, der den Kopf hoch trägt und das Leben bejaht. Gewiß, das gegenwärtige Dasein ist traurig, zum Verzweifeln traurig. „Aber,“ sagt Werschinin — und das ist heutzutage wohl auch wirklich die einzige Möglichkeit für einen Optimismus in Rußland — „wir führen dieses leidvolle Dasein nicht zwecklos. Unsere Leiden haben den Zweck, die Zukunft vorzubereiten; sie sind die Saat, aus welcher das Glück kommender Geschlechter aufsprießen wird.“

Mascha, die älteste der drei Schwestern, deren Gatte, der Gymnasialinspektor, ein alberner Schulpedant ist, wird von Liebe zu diesem prächtigen Mann erfaßt und genießt in seinen Armen eine Zeit des Glücks. Eine kurze Zeit nur. Denn die Batterie wird in eine Garnison versetzt, die im entgegengesetzten Teile von Rußland, also am anderen Ende der Welt, liegt. Es heißt Abschied nehmen für immer. Der letzte Akt bringt den Abzug der Batterie. Die Offiziere kommen den drei Schwestern Lebewohl sagen. Nun wird die kleine Stadt völlig verödet sein. Nachdem alle gegangen sind, erscheint der Oberst, schon fertig zum Abmarsch. Zum letztenmal schlingt Mascha dem Manne, der das Glück, das einzige Glück ihres Lebens war, die Arme um den Hals. Gesprochen wird nicht viel. Was soll man auch sagen? „Leb' wohl! ... Schreib' mir! ... Vergiß mich nicht!" Dann macht der Oberst sich los, legt die arme Frau sanft in die Arme der beiden Schwestern und eilt rasch zum Tore hinaus. Bald darauf bläst draußen die Militärmusik einen lustigen Marsch, und stumm, mit dem Ausdruck eines unerträglichen Schmerzes im Antlitz, hört Mascha nach der Musik hinaus, die ferner und ferner erklingt.

Keine Schilderung kann einen Begriff davon geben, was die die Herzen bewegende Schauspielkunst der Russen aus dieser Abschiedsszene macht. Es gehört zum Ergreifendsten, das man je auf der Bühne gesehen hat. Stanislawski zeigt sich auch in der Rolle des Obersten als der bedeutende Künstler, der er ist; und in der Partie der Mascha offenbart sich Frau Knipper-Tschechow, die Witwe des Dichters, als eine Meisterin der natürlichen und vornehmen Darstellungskunst, als eine Schauspielerin allerersten Ranges.

Die Stücke von Tschechow, Gorki und den anderen modernen russischen Autoren stehen im strikten Gegensatz zu allen

Regeln der dramatischen Kunst. Eigentlich sind es nur lange Dialoge. Von einer dramatischen Handlung findet sich kaum eine Spur. Das eigentlich Dramatische ist dem russischen Naturell anscheinend fremd. Das russische Volk liebt es nicht, zu handeln, auf der Bühne so wenig wie im Leben. Trotzdem bringen die russischen Dramen einen großen Eindruck hervor. Für die dramatischen Fähigkeiten, die ihnen mangeln, gewähren die russischen Autoren reichen Ersatz durch Wärme und Tiefe der Empfindung, durch bedeutende Gedanken und dadurch, daß sie in ihren Dramen eine getreue und lebendige Schilderung der Menschen ihrer Zeit und ihres Volkes bieten.

In den dramatischen Mängeln kommen die modernen deutschen Autoren den russischen gleich, in den Vorzügen nicht. Unsere heutigen deutschen Stücke sind, mit wenig Ausnahmen, arm an Gefühl und Geist; und namentlich Menschen aus dem deutschen Volke der Gegenwart wird man in ihnen zumeist vergebens suchen. Während in den Dramen der russischen Autoren das ganze moderne Rußland enthalten ist, wird doch selbst ein begeisterter Verehrer unserer heutigen Bühnenschriftsteller nicht behaupten können, daß ihre Dramen ein Bild des modernen Deutschland geben. Darum sollten aus dem russischen Gastspiel auch die deutschen Autoren lernen. Sie sollten des Hauptmangels ihrer Produktion sich bewußt werden, der darin besteht, daß sie für moderne Autoren gelten wollen und doch so gar kein Verhältnis zum modernen Leben haben; und sie sollten am Beispiel der russischen Schriftsteller erkennen, daß es vor allem die Aufgabe des Dramatikers ist, Stellung zu den Problemen seiner Zeit zu nehmen und das Leben seiner Zeit in seinen Werken zu gestalten.

„Der Gott der Rache."

Von Schalom Asch.

Schalom Asch stammt aus Kutno in Russisch-Polen. Er ist ein junger, kaum dreißigjähriger Autor, der im „Jargon" dichtet, in jenem deutsch-jüdischen Dialekt, der „Jiddisch" genannt wird, der von den an das deutsche Sprachgebiet angrenzenden Juden der östlichen Länder gesprochen wird, der im Begriff zu sein scheint, sich zu einer besonderen Sprache zu entwickeln (nicht wenige Sprachen sind aus Dialekten entstanden) und der jedenfalls schon eine besondere Literatur besitzt.

Unter den Dramatikern dieser „jiddischen" Literatur ist Schalom Asch bisher der einzige, dem es gelungen ist, sich auch außerhalb des Gebietes des Dialekts, in dem er schreibt, Beachtung zu verschaffen. Sein Drama „Messianische Zeiten" ist ins Russische übersetzt und auf russischen Bühnen mit Erfolg gespielt worden. Er zählt also halb und halb zur jungrussischen Literatur, und das Interesse, das deren Werke in Deutschland gefunden haben, hat wohl das „Deutsche Theater" veranlaßt, auch den ihr geistesverwandten Jargondichter aus Russisch-Polen dem Berliner Publikum vorzuführen. Es ist gewiß löblich, daß das „Deutsche Theater" sich bemüht, ein noch unbekanntes Talent zu entdecken, wenn man sich auch sagen muß, daß das „Deutsche Theater" lieber in Deutschland nach unbekannten Talenten suchen sollte, als in Russisch-Polen, und wenn man auch sehr bezweifeln muß, ob denn wirklich die deutsche dramatische Produktion so unergiebig ist, daß

ein Theater, um etwas Neues bieten zu können, genötigt sein soll, sich ein Stück aus dem jüdischen Dialekt übersetzen zu lassen.

Immerhin, Schalom Asch kennen zu lernen, lohnt der Mühe. Sein Stück hat zunächst einen Vorzug: es ist dramatisch. Im Gegensatz zu den anderen neurussischen Bühnenschriftstellern, deren Dramen fast gänzlich der Handlung entbehren und nichts sind, als Schilderungen von Menschen, Zuständen und Stimmungen, geht Schalom Asch auf die Theaterwirkung aus. Er ist bei den Meistern der französischen Bühnentechnik in der Schule gewesen und hat von ihnen mancherlei gelernt. Er weiß, daß Klarheit, Einfachheit, Knappheit die Vorbedingungen der dramatischen Wirkung sind, und hat demgemäß sein Sujet klar hingezeichnet, es auf einfache Linien reduziert, es in drei knappe Akte gefaßt. Gleich die Exposition zeigt die geschickte Hand: das Drama lebt, sobald der Vorhang aufgegangen ist, und hält schon nach den ersten Minuten den Zuschauer in seinem Bann. Das Stück ist jedenfalls eines der bestgemachten, die wir seit langem gesehen haben, und in einer Zeit, in der die dramatischen Kunstregeln sehr zu Unrecht verachtet werden, berührt es angenehm, einen Dramatiker am Werke zu sehen, der kunstgerecht arbeitet.

Das Thema, welches dem Stück zugrunde liegt, ist nicht neu. Es handelt sich um die Frage, ob es dem Jankel Schepschowitsch, dem Besitzer eines öffentlichen Hauses, gelingen wird, seine Tochter rein zu erhalten. Der Vater oder die Mutter, die ihr Kind vor der Schande bewahren wollen, in der sie selbst gelebt haben, haben schon manchmal den Stoff zu einem Drama gegeben. In neuester Zeit hat diesen Stoff Bernard Shaw bearbeitet in „Miß Warrens Gewerbe", vor ihm Sardou in „Fernande", „Rigoletto" geht aus demselben

Ton, und so weiter bis hinauf in alte und älteste Bühnenzeiten. Daß der Stoff aber schon oft verwendet ist, ist kein Grund, warum ihn ein Dramatiker nicht wieder benützen sollte. Es kehren ja stets dieselben dramatischen Stoffe wieder (wie wir ja auch stets dasselbe Leben leben), und das Drama wird immer wieder neu, wenn es zwischen neuen Menschen sich abspielt. Vor allem also handelt es sich darum, ob es dem Autor gelungen ist, neue Menschen auf die Bühne zu bringen.

Die Frage läßt sich nur bis zu einem gewissen Grade bejahen. Eigenes Leben beansprucht man noch mehr als sonst von den Figuren gerade dieses Stückes. Denn es eröffnet den Blick in ein unbekanntes Bereich, in das russische Ghetto, — und man erwartet, das Typische dieser Ghetto-Menschen zu sehen, die im modernen Europa leben, ohne moderne Europäer geworden zu sein, die eine Art mittelalterlicher Enklave in der Welt der Gegenwart bilden. Diese Erwartungen werden nur zum Teil erfüllt. Einige Nebenfiguren sind echte Ghetto-Typen und bekunden die Beobachtungsgabe des Autors und sein Talent, zu gestalten. Die Hauptfigur aber, jener Jankel Schepschowitsch, verfällt stellenweise gar zu sehr in die Theaterschablone. Überhaupt gibt von den russischen Juden ein anderer neurussischer Autor, Tschirikow, in seinem Stück „Die Juden", das man ja auch in den letzten Jahren auf unseren Bühnen gesehen hat, eine bei weitem eindrucksvollere Charakteristik. Man sollte umgekehrt erwarten, daß Tschirikow, der russische Christ, die russischen Juden weniger gut zu schildern vermöchte als Schalom Asch, der selbst zu ihnen gehört. Aber es zeigt sich hier wieder, daß die künstlerische Wiedergabe darunter leidet, wenn der Künstler an dem, was er wiedergeben will, allzu nahe beteiligt ist. Die Vorbedingung einer gelungenen Schilderung

ist, daß der schildernde Künstler seinem Gegenstand fernsteht, — oder wenigstens nicht allzu nahe.

Daß Schalom Asch selbst russischer Jude ist, erklärt vielleicht die ganze Art seines Talents — erklärt vor allem seine Sentimentalität, sein Übermaß an Sentimentalität. Heine hat einmal von der „großen Judenkrankheit" gesprochen und kann damit wohl die Sentimentalität gemeint haben. Wenn man die Sentimentalität gerade bei den Juden so häufig antrifft, so hat dies offenbar seine Ursache in der ganzen jüdischen Leidensgeschichte. Jahrhundertelanges Erdulden furchtbarer Schicksale hat dem jüdischen Empfinden einen Zug von Wehleidigkeit tief eingeprägt. Weil ihre Talente in diesem Empfinden wurzeln, — in einem Boden also, der viele, viele Generationen hindurch gleichsam aufgeweicht worden ist durch Ströme jüdischer Tränen, — neigen jüdische Künstler und Dichter vielfach zur Sentimentalität. Und es ist begreiflich, daß diese Neigung zur Sentimentalität ganz besonders bei einem jüdischen Dichter hervortritt, der zu den russischen Juden gehört, die heute noch eine Leidenszeit durchmachen, ähnlich derjenigen der Juden des Mittelalters.

Zugleich mit der Sentimentalität ist bei Schalom Asch ein gewisser Mangel an dichterischer Kraft zu bemerken. Auch hier bestätigt sich also die Regel, daß Kraftmangel und Sentimentalität häufig gemeinsam vorkommen, — eine Regel, die im Leben ebenso gilt wie in der Kunst. Kraftvolle Naturen, die Bezwinger des Lebens, sind nicht sentimental. Nur wo die Kraft zu dieser Bezwingung des Lebens fehlt, stellt die Sentimentalität sich ein — die „wässerichte Sentimentalität", wie Schopenhauer sagt. Ähnlich in der Kunst. Kraftvolle Talente, welche kühn an die Wirklichkeit herangehen, sie erfassen, bemeistern, gestalten, sind fast niemals sentimental. Aber die Sentimentalität findet sich beinahe immer, wenn

es an Kraft zu dieser Erfassung und Gestaltung der Wirklichkeit fehlt. Natürlich soll damit nicht gesagt werden, daß alle sentimentalen Dichter der poetischen Kraft entbehren. Sentimentalität ist auch großen Dichtern eigen. Allein es gibt eine Sentimentalität, die aus Mangel an Kraft hervorgeht, — eine Sentimentalität, die, im Leben wie in der Kunst, darauf hindeutet, daß es an Kraft fehlt, um den Aufgaben zu genügen, welche die Wirklichkeit stellt.

Das ist die Sentimentalität von Schalom Asch. Statt getreuer Abbilder der Wirklichkeit gibt er manchmal sentimentale, welche die Wirklichkeit entstellen. In seinem Drama kommen Bewohnerinnen eines öffentlichen Hauses auf die Bühne, die Gespräche führen wie empfindsame Pensionsfräulein. Der Besitzer des Hauses ist womöglich noch sentimentaler als seine „Pensionärinnen"; er ist ganz und gar ein rührseliger Gemütsmensch. Nun ist es gewiß glaubwürdig, daß Dirnen auch empfindsame Anwandlungen haben; aber wenn man sie auf der Bühne nur gefühlvolle Gespräche über den Mairegen führen hört, so fehlt eben das, was sie als Dirnen charakterisiert. Es ist ferner durchaus nicht zu bestreiten, daß auch ein Bordellwirt seine Tochter lieben kann; aber ein Autor, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, das Bild eines Bordellwirtes zu geben, erfüllt diese Aufgabe nicht, wenn er einen zärtlichen Vater schildert.

Das sind nicht nur psychologische Mängel, sondern auch künstlerische. Im Drama gilt das Gesetz des Kontrasts. Die Sentimentalität der Bewohnerinnen des öffentlichen Hauses würde ganz anders wirken, wenn der Autor vorher etwas vom „Betrieb" dieses Hauses gezeigt hätte. Es ist unverständlich, warum er dies nicht getan hat; moderne Autoren sind doch sonst nicht so zimperlich. Und die väterliche Zärtlichkeit des Jankel Schepschowitsch würde einen ganz anderen

Eindruck hervorbringen, wenn sie im Gegensatz stünde zur Härte und zum Zynismus des Händlers mit menschlicher Ware. Shakespeare hat auch hier das große Vorbild gegeben. Shylocks Szenen mit Jessica üben nicht am wenigsten deshalb eine so starke Wirkung, weil wir diesen Vater, der seine Tochter liebt, vorher eben als den lieblosen, den unerbittlichen Shylock kennen gelernt haben. Der Autor hätte sich daran ein Beispiel nehmen sollen, da ja auch sonst die Figur des Shylock sicherlich nicht ohne Einfluß auf die seines Jankel gewesen ist.

Das sind die hauptsächlichsten Mängel des Stückes von Schalom Asch. Andererseits muß aber auch gesagt werden, daß dieses Stück eine bemerkenswerte Begabung kundgibt, und zwar nicht nur eine dramatisch-technische, wie die Berliner Kritik gemeint hat, von welcher der Autor unterschätzt worden ist, sondern auch eine dichterische. Es fehlt dieser Begabung, wie gesagt, an Größe, an Kraft; aber dichterisches Empfinden ist unzweifelhaft vorhanden. Diese und jene Figur, um die ein poetischer Hauch schwebt, diese und jene Szene, die poetisch gestimmt ist, und manch ein Wort, das aus der Tiefe des Herzens kommt, machen es offenbar.

Auf einen echten Dichter deutet vor allem das Bestreben des Autors, das Thema, das er behandelt, in eine höhere Sphäre zu heben. Schalom Asch hat sich nämlich bemüht, dem Konflikt, den sein Drama zum Gegenstand hat, auch eine religiöse Bedeutung zu verleihen. Jankel Schepschowitsch kämpft um die Reinheit seiner Tochter nicht nur mit den Menschen, mit der Tochter selbst und deren Verführern, sondern auch mit seinem Gott. Etwas von der aufrührerischen Gesinnung Hiobs grollt in dem Drama. Jankel empört sich gegen Gott — gegen diesen Gott, von dem es heißt, daß er die Sünden der Väter heimsuchen wird an den Kin-

dern. Jankel will gern selbst die Strafe für alle seine Sünden auf sich nehmen. Aber er verlangt von Gott, daß dieser sein Kind in Ruhe lassen solle. Er verlangt von Gott die Einsicht, daß es eine grausame, eine sinnlose Ungerechtigkeit ist, einen Menschen zu strafen für Übeltaten, die nicht er, sondern ein anderer begangen hat. Ja, er begreift überhaupt nicht, warum Gott die Menschen straft. Auch Hiob, der alte Umstürzler, hat sich mit diesen Gedanken beschäftigt, und in seiner Verzweiflung hat er einmal zum Himmel gerufen: „Habe ich gesündigt, was tue ich dir damit, o du Menschenhüter?"

Hierauf bezieht sich der Titel des Dramas: „Der Gott der Rache." Jankel kann es nicht verstehen, daß Gott es als seine Aufgabe ansehen soll, den Sünden der Menschen nachzuspüren und dafür Rache an ihnen zu nehmen. Das ist eine Rachsucht, die mit Gottes Größe nicht vereinbar ist. Denn Rachsucht ist nichts Göttliches, sie ist eine menschliche Eigenschaft, und eine niedrige noch dazu. Ein Gott kann also nicht rachsüchtig sein. Und wenn er es ist, so beweist er, wie Jankel meint, damit nur, daß er kein Gott, daß er nicht besser als ein Mensch ist. . . .

Über den Inhalt des Stückes ist noch folgendes zu sagen:

Der erste Akt spielt in der Wohnung von Jankel Schepschowitsch, die im Oberstock des öffentlichen Hauses liegt, das er besitzt. Die Dirnen treiben ihr Handwerk im Souterrain. Bisher war es ein Haus. Aber am Tage, an dem das Stück beginnt, will Jankel eine Scheidung einführen. Das obere Stockwerk soll fortan vom unteren scharf getrennt bleiben. Oben die Wohnung, die Familie, unten das „Geschäft". Unten der Schmutz, oben die Reinheit.

Darum weist er eine seiner Dirnen, Hindl, ab, die mit

ihrem Zuhälter Schlojme zu ihm in die Wohnung kommt. Schlojme hat Hindl versprochen, sie zu heiraten. Sie wollen auch ein „Etablissement" aufmachen von der Art desjenigen, das Jankel betreibt. Wenn „ein paar Mädels" beisammen sind, soll es eröffnet werden, und dann soll Hochzeit sein. Inzwischen bleibt Hindl noch in Jankels Diensten. Jedoch Schlojme braucht Geld; und darum kommen sie beide um einen Vorschuß bitten, auf Hindls Abrechnungsbuch. Jankel will sich auf nichts einlassen. Von Geschäften will er nur unten reden, nicht oben. Schlojme macht als Antwort eine gemeine Bemerkung über Jankels Tochter. Da fährt ihm Jankel an die Kehle. Aber Sara, Jankels Frau, gibt dem Schlojme das Geld, das er verlangt, und der ungebetene Besuch empfiehlt sich.

Heute, gerade heute soll alles anders werden. Denn heute erwartet Jankel die Thora, die er sich hat schreiben lassen. Das „Schreiben", das heißt das Abschreiben der Thora, ist eine schwere Arbeit. Ein Schriftgelehrter hat viele Monate zu tun, bis er die fünf Bücher Mosis, welche die Thora enthält, textgetreu und in schöner Schrift auf ein Pergament kopiert hat. Sich eine Thora schreiben zu lassen, kostet darum ein gutes Stück Geld. Aber Jankel kann es sich leisten. In seiner Tasche klimpern die Rubel; er ist ein wohlhabender Mann.

Mit der Thora kommt etwas Heiliges ins Haus. Reb Aron, der Thora-Schreiber, sagt: „Auf der heiligen Thora ruht die ganze Welt, und jede einzelne Thora ist genau so heilig wie die Bundestafeln, welche Moische, unserem großen Lehrer, überliefert worden sind auf dem Berg Sinai. Jedes Tüpfelchen wird in der Thora in Reinheit und Heiligkeit geschrieben. In dem Haus, wo die Thora sich befindet, ist Gott selber."

Die Thora schützt das Haus, in dem sie aufgestellt wird, vor Sünde. Dieser Schutz kommt freilich für Jankel etwas zu spät; ebenso für seine Frau, die vor ihrer Heirat selbst eine öffentliche Dirne gewesen ist. Jankel ist sich dessen wohl bewußt. Er und seine Frau sollen auch gar nichts mit der Thora zu tun haben. „Unsere Seelen sind so oder so verfallen.“ Nur für sein Kind will er den Schutz der Thora, für seine Tochter Riwkele. In ihr Zimmer soll das heilige Pergament gestellt werden; und Gottes Macht, die darin enthalten ist, soll Riwkele vor Sünde behüten. Das ist Jankels heißester Wunsch. Riwkele ist, wie er sagt, eine „reine jüdische Jungfrau“, und rein soll sie bleiben. Dann will er ihr einen Mann suchen, einen jungen Schriftgelehrten womöglich. Wenn der Schwiegersohn an Riwkeles Eltern Anstoß nimmt, — er braucht sie nicht zu kennen. Jankel will nur für seinen Unterhalt sorgen. „Hinten herum will ich ihm alles schicken — Essen, Trinken — und du sitz' und studier' die heilige Thora!“

Es muß nicht leicht gewesen sein, in Jankels verrufenes Haus eine Thora zu schaffen. Reb Elje, der Allerweltsvermittler, hat auch diese schwierige Aufgabe gelöst. Nun bringt er zu Jankel Reb Aron, den Thoraschreiber, selber. Das große Werk ist beendet; die Thora steht im Bethaus für Jankel bereit. Es ist eine der besten Szenen des Stückes, die sich jetzt zwischen den dreien abspielt. Reb Aron, ein ehrwürdiger, weißbärtiger Greis von zurückhaltendem, fast geheimnisvollem Wesen, setzt in feierlichen Worten die Bedeutung der Thora auseinander. Und da er den Jankel nicht kennt (das ist recht unwahrscheinlich, weil sich das Drama in einer kleinen Provinzstadt abspielt), ist er in Sorge darüber, ob auch die heilige Schrift an einen ihrer würdigen Ort kommt. Die Figur des alten Thoraschreibers ist dichterisch

empfunden, während von feinem Humor die Figur des Reb Elje zeugt, der mit diplomatischem Geschick die Bedenken des Reb Aron zu zerstreuen sucht, indem er vom Wesen der Sache ablenkt und das weniger Wesentliche in den Vordergrund schiebt. Jankel selbst steht dabei, ganz ergriffen von der Größe des Augenblicks, und versichert einmal über das andere, daß er ein sündiger Mensch sei und Buße tun wolle. Reb Elje ist damit auch ganz zufrieden; und da er nun einmal den befriedigenden Lösungen zuneigt, möchte er dem reuigen Sünder ein wenig Hoffnung machen. „Gott wird helfen," sagt er, „nicht wahr, Reb Aron?" Aber der Argwohn in Reb Arons Herzen ist noch immer nicht ganz zum Schweigen gebracht; und er antwortet in seiner geheimnisvollen Art: „Wer kann's wissen? Unser Gott ist ein gnädiger, barmherziger Gott, er ist aber auch ein Gott des Zornes und der Rache."

Der alte Thoraschreiber behält Recht mit seinem Hinweis auf den Gott der Rache. Gott kann in diesem Hause niemanden mehr vor Sünde behüten; er kann nur noch sein Rächeramt ausüben. Auch für die Tochter kommt die Thora zu spät. Die Fäulnis ist längst vom unteren Stock in den oberen gedrungen und hat Riwkele ergriffen. (Eine Frage nebenbei: Warum hat Jankel, wenn ihm so sehr daran gelegen war, seine Tochter rein zu erhalten, sie nicht in ein Pensionat nach Warschau oder Berlin geschickt?) Riwkele pflegt hinter dem Rücken der Eltern eifrigen Verkehr mit den Dirnen im Souterrain; sie hat namentlich mit einer von ihnen, Manjka, innige Freundschaft geschlossen; und Manjka hat das junge Mädchen gründlich verdorben.

Der zweite Akt spielt im Souterrain, in Jankels „Etablissement". Es ist eine stille Nacht. Draußen strömt der Mairegen nieder und hält die Kunden fern. Die Mäd-

chen laufen wie die Kinder mit nackten Füßen in den Regen hinaus und lassen ihr Haar naß werden. Hindl fragt ihren „Bräutigam“ Schlojme, wie es mit der Heirat steht. Schlojme ist zur Heirat nur bereit unter der Bedingung, daß Hindl zwei Mädchen schafft, mit denen man gleich ein „Geschäft“ aufmachen kann. Eines der beiden Mädchen steht bereits zur Verfügung. Manjka will das Haus Jankels verlassen und zum „Konkurrenz-Unternehmen“ übergehen. Schlojme und Hindl halten nun gemeinsam darüber Rat, wo sie die zweite finden könnten, und das edle Paar einigt sich schließlich über folgende Lösung der Frage: Manjka soll ihre Freundin Riwkele zur Flucht aus dem Elternhause bereden. Der Plan soll unverzüglich ausgeführt werden. Manjka soll noch in derselben Nacht Riwkele in Schlojmes Wohnung bringen.

Der Anschlag gelingt nur zu gut. In einer schwülen Szene, in der, ohne daß dazu eine innere Notwendigkeit vorliegt, auch lesbische Motive verwendet werden (Frank Wedekind scheint selbst den Dichtern in Russisch-Polen als Leitstern voranzuleuchten), bringt Manjka ihr teuflisches Werk zustande und entflieht mit Riwkele, die gern der Verführung folgt und nur die eine Sorge hat, daß der Vater nicht erwachen möge.

Aber der Vater ist erwacht, wenn auch nicht zur rechten Zeit. Er hat das Bett seiner Tochter leer gefunden, hat sie wie ein Rasender im ganzen Hause gesucht, hat seine Frau an den Haaren geschleift — und zu Beginn des dritten Aktes kommt er aus Riwkeles leerem Zimmer, mit zerzaustem Haar und wildem Blick — ein verzweifelter, ein gebrochener Mann.

Sara sucht ihn zu trösten. Sie will alles wieder in Ordnung bringen; sie steckt Geld zu sich, nimmt sich auch die Brillantohrringe aus den Ohren und schickt sich an, zu Schlojme

zu gehen, um ihm ihre Tochter wieder abzukaufen. Jankel hat keine Hoffnung mehr. Er zeigt nach unten: „Alle da hinab! Da unten! Gott will nicht!"

Gott will nicht. Es ist ein Verhängnis. Und doch, es empört ihn, daß Gott nicht gewollt hat. Aus Jankels Äußerungen geht hervor, daß er Gott eigentlich für den Hauptschuldigen hält. Gewiß, es ist ganz natürlich, daß alles so gekommen ist. Aber wenn Gott gewollt hätte, so hätte es auch anders kommen können. Denn Gott ist allmächtig; er kann alles, was er will. „Warum hat er nicht gewollt?" fragt Jankel den Reb Elje. „Was hätt's ihm schon geschadet, wenn ich, Jankel Schepschowitsch, aus dem Sumpf herausgekrochen wär', in dem ich steck'?" Und er holt die Thora aus Riwkeles Zimmer, hebt sie hoch empor und fleht zu ihr, fleht zu Gott, daß er ihn selbst verderben möge, daß er aber ein Wunder tun und ihm sein Kind rein und unschuldig zurückgeben möge. „Sonst aber — bist du gar kein Gott, sag' ich dir, ich, Jankel Schepschowitsch! Bist rachsüchtig, wie ein Mensch!"

Gott tut das Wunder nicht. Die Mutter bringt Riwkele zurück. Der Vater schlägt sie nicht, macht ihr keinen Vorwurf. Nur die Wahrheit will er wissen. „Bist du noch ein reines jüdisches Kind?" Das zögernde „Ich weiß nicht", mit dem Riwkele antwortet, sagt genug. Und es kommt noch schlimmer. Riwkele macht den Eltern geradezu einen Vorwurf daraus, daß sie die Tochter aus der Schande zurückgeholt haben. Daß sie anständig bleiben soll, erscheint ihr wie ein Verbot, das Leben zu genießen. „Die Mutter hat's geburft! Und der Vater! Nur mich wollen sie durchaus fromm machen!"

Reb Elje freilich gibt nichts verloren. Für seine Kunst des Ausgleichens und Vermittelns ist selbst dieser ungeheuer-

liche Fall nicht zu schwer. Die Hauptsache ist, daß niemand etwas erfährt; sonst kostet es einige hundert Rubel Mitgift mehr. Reb Elje sieht nämlich in dem, was vorgefallen ist, durchaus kein Hindernis gegen Riwkeles Verheiratung. Noch mehr, er hat bereits einen Bräutigam gefunden und bringt dessen Vater in Jankels Wohnung.

Reb Elje führt die Verhandlungen. Er setzt die Mitgift und die sonstigen Vorteile der zu schließenden Ehe auseinander. Jankel sitzt am Tisch und redet kein Wort. Er weiß, daß dies alles Unsinn ist. Er weiß jetzt, daß es ein unmögliches Vorhaben ist, oben seine Tochter rein erhalten zu wollen, wenn man unten ein schmutziges Geschäft betreibt. Wie ein Blitz durchzuckt ihn die Erkenntnis, daß seine Tochter eine Dirne ist und bleiben wird. Und in wahnsinniger Wut schreit er dem Mädchen zu: „Hinunter mit dir!“ Dann packt er sie bei der Hand und zerrt sie aus dem Zimmer, — zerrt sie hinunter ins Souterrain, zu den anderen Dirnen.

Einen Augenblick später kommt er zurück. Jetzt hat er noch eine Abrechnung zu halten — mit dem, den er, wie gesagt, für den eigentlich Schuldigen hält. Gott hätte all' diesen Jammer verhindern können. Nur ein wenig von seiner Allmacht hätte er anzuwenden gebraucht. Aber nichts hat er getan. Mit einem Gott, der nicht hilft, — mit einem Gott, der Rache übt, indem er für die Schuld der Eltern ein schuldloses Kind büßen läßt, — mit diesem Gott will Jankel nichts mehr zu schaffen haben. Und das Stück schließt damit (diese Auflehnung gegen den Himmel ist nicht ohne Größe), daß Jankel die Thora aus Riwkeles Zimmer holt und sie dem über solche Gotteslästerung entsetzten Reb Elje in den Arm legt: „Die Thora nehmt mit! Ich brauch' sie nicht mehr.“

„Ein idealer Gatte."

Von Oskar Wilde.

Bei der Aufführung von Oskar Wildes Komödie „Ein idealer Gatte" im „Kleinen Theater" ist dem Publikum etwas ganz Merkwürdiges, etwas ganz Ungewöhnliches passiert: Es hat sich amüsiert. Das ist ihm seit langer Zeit nicht begegnet, wenigstens nicht in einem der „literarischen" Theater, denen zugerechnet zu werden das „Kleine Theater" so eifrig bestrebt ist. In den „literarischen" Theatern nun ist das Publikum heutzutage gewohnt, Stücke zu sehen, bei denen es trotz des besten Willens nicht zu begreifen vermag, was der Autor eigentlich gemeint hat, und bei denen es sich überdies herzhaft langweilt. Am nächsten Morgen erfährt es dann aus den Artikeln der „literarischen" Kritiker, daß es seine Pflicht ist, das neue Drama als ein überaus interessantes und tiefsinniges Werk zu bewundern, welcher Pflicht es denn auch gewissenhaft nachkommt.

Wenn man bedenkt, daß „Hidalla" von Frank Wedekind einen ganzen Winter lang das Repertoire des „Kleinen Theaters" beherrscht hat, so wird man begreifen, daß das Publikum dieses Theaters dem Drama von Oskar Wilde in der Premiere mit einer deutlich merkbaren Reserve entgegenkam. Ein Stück, das weder langweilig noch verworren und nicht einmal widerwärtig war, — das konnte doch wohl kaum ein Werk sein, das ernst genommen werden durfte. Das Publikum, wie gesagt, war unsicher. Verdächtig dürfte ihm

der Autor namentlich deshalb erschienen sein, weil alle seine Absichten so klar zutage lagen: die Handlung, durch die er das Publikum spannen, der Dialog, durch den er es unterhalten wollte. Es war ganz und gar unmöglich, irgend etwas noch hinter dem Stück zu suchen. Und gerade an dieses Suchen hinter dem Stück haben das Publikum die „literarischen" Dramen gewöhnt, deren Bedeutung zumeist weniger in dem gefunden wird, was der Autor gesagt hat, als in dem, was er hat sagen wollen, wobei es in der Regel nur merkwürdig ist, daß der Autor, der angeblich so Bedeutendes hat sagen wollen, in Wirklichkeit so Unbedeutendes gesagt hat. Oskar Wilde aber war ohne weiteres verständlich; und ein verständlicher Autor ruft heutzutage Mißtrauen hervor. Das Publikum des „Kleinen Theaters" brauchte einige Zeit, um dieses Mißtrauen zu überwinden. Dann aber gab es sich dem Charme der Wildeschen Komödie hin und bereitete ihr einen großen Erfolg.

Die Strafe freilich blieb nicht aus. Die „literarischen" Kritiker ließen in ihren Artikeln deutlich merken, wie tief sie das Publikum verachteten, das sich so weit vergessen hatte, sich einmal im Theater zu amüsieren. Und der Autor, der an diesem ungehörigen Vorkommnis doch die Hauptschuld trug, bekam ebenfalls sein Teil.*)

Getadelt wurde namentlich die Handlung der Komödie. Es läßt sich nicht leugnen, daß dieser Tadel eine gewisse Berechtigung hat. Der Autor hat diese Handlung nicht aus den

*) Dieses von der „literarischen" Kritik mit der größten Verachtung behandelte Stück hat sich zwei Jahre lang auf dem Repertoire des „Kleinen Theaters" erhalten, hat in Berlin vorläufig seine 250. Aufführung erlebt, wird noch immer weiter gespielt und ist auch in Wien das Zugstück einer ganzen Saison gewesen.

Tiefen der Seele geschöpft, sondern er hat eine recht äußerliche Arbeit geliefert; er hat nicht dichterischen Zielen nachgestrebt, sondern lediglich auf die Bühnenwirkung Bedacht genommen und ist, um diesen Zweck zu erreichen, nicht einmal sehr wählerisch in seinen Mitteln gewesen. Ein Theaterstück also im eigentliche Sinne, das, wie man deutlich sehen kann, nach dem Muster der Theaterstücke aus der Dumas- und Sardou-Epoche gebildet ist.

Gegen die Dramen der französischen Autoren und gegen diejenigen ihrer deutschen Nachahmer hat sich vor allem die neue Richtung gewandt, die vor etwa zwei Jahrzehnten auf dem Gebiete der deutschen Bühnenliteratur begonnen hat. Die alte Richtung hat zu einer gewissen Veräußerlichung des Dramas geführt, und die neue Richtung hatte sich das gewiß sehr löbliche Ziel gesetzt, den Stücken, die vor allem nach der Theaterwirkung strebten, Stücke entgegenzustellen, welche sich in erster Linie die Lebenswahrheit zur Aufgabe gemacht hatten.

Ihr Ziel, die Lebenswahrheit, haben die deutschen Dramatiker der neuen Richtung nicht erreicht, sie haben es vielmehr nicht weiter als bis zu einer mechanischen Nachahmung der Äußerlichkeiten des Lebens gebracht. Und was das Beklagenswerteste ist: Über dem erfolglosen Streben nach Lebenswahrheit ist die dramatische Kunst fast völlig verloren gegangen, welche die Autoren der alten Richtung, welche ein Dumas und ein Sardou in so hohem Maße besessen haben.

Es wird niemand bestreiten, daß ein Drama aus Handlung und Dialog besteht; und doch müssen wir es erleben, daß Autoren als Dramatiker geschätzt werden, die weder die Kunst verstehen, eine Handlung zu führen, noch die Kunst, einen Dialog zu schreiben, — Dramatiker also, deren Stücke ohne Handlung und Dialog ein wenig an das berühmte

Messer ohne Klinge erinnern, dem der Griff fehlt. Wilde, der doch wahrhaftig auch ein Moderner war, hat die Notwendigkeit empfunden, bei den französischen Meistern der alten Richtung in die Schule zu gehen, um die dramatische Technik zu lernen.*) Es soll, wie gesagt, durchaus nicht bestritten werden, daß die Handlung seiner Komödie alle Fehler dieser Schule aufweist; doch sie besitzt auch alle ihre Vorzüge. Und vor allen Dingen, wenn man jahraus, jahrein alle die Stücke unserer Modernen sich ansehen muß, bei denen der Mangel der Handlung den Theaterabend zu einem qualvoll langweiligen macht, so tut es wohl, endlich wieder einmal der Aufführung eines Stückes beizuwohnen, das wenigstens überhaupt eine Handlung besitzt, mag sie auch noch so sehr eine Theaterhandlung ohne eigentlichen poetischen Wert sein. „Läppisch" hat sie ein Kritiker genannt. Aber kaum ein einziger unter unseren modernen deutschen Autoren ist fähig, eine so „läppische" Handlung zustande zu bringen. Überdies ist sie durchaus nicht läppisch, sondern recht fein erdacht und recht unterhaltend und spannend durchgeführt. Von Zeit zu Zeit auch kommt dem dramatischen Techniker Wilde der Dichter Wilde zu Hilfe und bemüht sich, den Theaterbegebenheiten eine höhere Bedeutung zu verleihen.

Die Hauptsache in dem Stück ist allerdings nicht die Handlung, sondern der Dialog. Es scheint manchmal, als habe Wilde die dramatischen Vorgänge nur zu dem Zwecke

---

*) Es ist bezeichnend, daß einige von den wenigen großen Theatererfolgen der letzten Jahre gerade denjenigen Autoren zuteil geworden sind, die in der Schule der französischen Technik sich ausgebildet haben, nämlich Wilde und Shaw, deren Dramen beispielsweise in Wien während der Saison 1906/97 einen großen Teil der Bühnen beherrscht haben.

erfunden, um Leute auf die Bühne zu bringen, von denen er seinen Dialog sprechen lassen kann. Und es ist die köstlichste Bühnensprache, die man seit langem gehört hat. Wilde zeigt auch in diesem Drama, was jeder weiß, der seine Bücher gelesen hat, daß er von den zeitgenössischen Schriftstellern einer der geistvollsten, wenn nicht der geistvollste überhaupt gewesen ist; und seine Begabung ist so reich, daß er sich den Luxus gestatten kann, selbst in einem Stück, das er ganz gewiß nicht zu seinen bedeutendsten Arbeiten gerechnet hat, noch eine wahre Fülle von Geist zu verschwenden. Unaufhörlich blitzt und funkelt der Esprit in diesem Dialog. Mit absichtlicher Geringschätzung hat ein Kritiker von Oskar Wildes „Witz" gesprochen. Gewiß sprühen die witzigen Worte aus Rede und Gegenrede; aber groß ist auch die Zahl der schönen, aus tiefster Lebens- und Weltkenntnis geschöpften Gedanken, die in den Gesprächen des Dramas erscheinen, zu feinster epigrammatischer Form ausgeschliffen.

Mit Vorliebe bewegt Oskar Wildes Sprachkunst sich in Paradoxen. Eine besondere Freude macht es ihm, zu behaupten, daß es bei Tage dunkel ist, und dann in der Tat auch den Nachweis zu führen, daß die Sonne bei Nacht scheint. Ein blendender Dialektiker unterhält sich hier damit, die Welt auf den Kopf zu stellen, ein starker Geist spielt mit seiner eigenen Stärke, und dieses Spiel wird mit einer künstlerischen Anmut geführt, die hohen Genuß bereitet. Außerdem ist es recht lehrreich, aus den Paradoxen Oskar Wildes wieder einmal zu sehen, daß eigentlich nichts feststeht und daß es nichts Wahres gibt, das nicht auch falsch, und nichts Falsches, das nicht ebenso gut wahr sein könnte...

Der ideale Gatte, um den es sich in dem Stück handelt, ist Sir Robert Chiltern, Unterstaatssekretär im Foreign office, und zwar ist er es deshalb, weil er seiner Frau

als ein Ideal männlicher Vollkommenheit erscheint. Lady Chiltern steht freilich nicht allein mit dieser Ansicht. Das ganze politische England schätzt das Talent und den Charakter des Sir Robert hoch, der denn auch eine glänzende Karriere gemacht hat und im Alter von kaum vierzig Jahren bereits ein hohes Staatsamt bekleidet, mit der sicheren Aussicht, bald noch höher hinaufzusteigen. Plötzlich tritt während einer Soiree, die Sir Robert in seinem Hause am Grosvenor Square gibt, das Verhängnis über seine Schwelle und droht, ihn jäh von seiner Höhe zu stürzen. Das Verhängnis hat die Gestalt der Mrs. Cheveley, einer Frau mit venezianisch-rotem Haar, die ein heliotropfarbenes Kleid mit Diamanten trägt und die in der vornehmen englischen Gesellschaft verkehrt, trotzdem ihre Vergangenheit dunkle, sehr dunkle Stellen aufweist. Mrs. Cheveley wohnt seit einiger Zeit in Wien. „Was hat Sie bewogen, Ihr glänzendes Wien unserem düsteren London zuliebe zu verlassen?" fragt sie Sir Robert.

Er soll es nur zu bald erfahren. In einer Unterredung unter vier Augen fordert Mrs. Cheveley den Sir Robert Chiltern auf, am nächsten Abend im Unterhause, wenn die Debatte über das argentinische Kanalprojekt stattfinden wird, eine Rede zur Empfehlung dieses Projekts zu halten. Sir Robert ist starr vor Staunen. Das argentinische Kanalprojekt ist ein Schwindelunternehmen, und Sir Robert wird allerdings in die Debatte eingreifen, aber nur zu dem Zwecke, den Schwindel aufzudecken. Das teilt er der Mrs. Cheveley mit aller Entschiedenheit mit. „Mein lieber Sir Robert," sagt diese, „Sie sind ein Mann von Welt, und Sie haben vermutlich Ihren Preis, wie jedermann heutzutage." Sir Robert antwortet, daß er den Wagen der Mrs. Cheveley rufen lassen werde. Worauf Mrs. Cheveley erwidert, sie begreife diese moralische Entrüstung nicht bei einem Manne,

der den Grundstein zu seinem Vermögen dadurch gelegt habe, daß er ein Kabinettsgeheimnis an einen Börsenspekulanten verkauft habe.

Die furchtbare Beschuldigung entspricht der Wahrheit. Sir Robert hat im Anfange seiner Laufbahn, als er Privatsekretär eines Ministers war, an den Finanzmann Baron Arnheim einen Brief geschrieben, in dem er ihm riet, er solle Suezkanalaktien kaufen, drei Tage bevor die Regierung bekannt gab, daß sie selbst sich zum Ankaufe von Aktien dieses Kanals entschlossen habe. Mrs. Cheveley hat in Wien während der letzten Jahre im vertrauten Umgange mit dem Baron Arnheim gelebt und hat nach seinem Tode von ihm nicht nur einen großen Teil seines Vermögens, sondern auch den Brief des Sir Robert Chiltern geerbt.

Die Situationen ist spannend, wenn auch die Voraussetzungen, auf denen sie beruht, sehr unwahrscheinlich sind. Es fällt schwer, zu glauben, daß es vom Belieben eines Unterstaatssekretärs abhängen solle, von heut auf morgen die Stellung zu ändern, welche die englische Regierung einem Finanzprojekt gegenüber einzunehmen für richtig befunden hat; und man kann sich auch kaum denken, daß Sir Robert, so jung er damals war, dumm genug gewesen sein soll, den Brief an den Baron Arnheim zu schreiben: „Sehr geehrter Herr! Ich erlaube mir, Ihnen das beifolgende Kabinettsgeheimnis zu verraten. Hochachtungsvoll und ergebenst“ — folgt die Unterschrift. Verräter schreiben keine Briefe.

Immerhin, wir müssen den Brief dem Autor glauben. Und in den Händen der Mrs. Cheveley, die mit der Veröffentlichung in den Zeitungen droht, tut das Dokument seine Wirkung. Um einen gräßlichen Skandal zu vermeiden, der ihn vernichten würde, bleibt Sir Robert Chiltern nichts

übrig, als der Mrs. Cheveley zu versprechen, daß er die Rede zugunsten des argentinischen Kanalprojekts halten werde, die sie von ihm verlangt.

Mrs. Cheveley und die anderen Gäste verlassen das Haus. Sir Robert bleibt mit seiner Frau allein. Er teilt ihr mit, daß er sich entschlossen hat, seine Stellung zu dem argentinischen Kanalprojekt zu ändern. Lady Chiltern kann diese überraschende Wendung nicht begreifen. Sie erklärt es für unmöglich, daß ihr Mann, der bisher makellos vor den Augen der Welt dagestanden, stolz in seiner moralischen Unerschütterlichkeit, „ein efeuumrankter Turm" — daß dieser Mann sich jetzt zum Anwalt eines anrüchigen Geschäftes herabwürdigen könne. „Für die Welt wie für mich warst du stets ein Ideal, Robert. Die Männer können lieben, was unwürdig, beschmutzt, entehrt ist. Wir Frauen aber beten an, wenn wir lieben; und wir verlieren alles, wenn wir unsere Anbetung verlieren." Sir Robert hört aus diesen Worten seiner Frau, was er längst weiß, — daß sie nämlich aufhören wird, ihn zu lieben, sobald sie ihn nicht mehr für ein Ideal halten kann, und findet nicht den Mut, ihr den Fehltritt einzugestehen, den er am Anfang seiner Laufbahn begangen hat.

Der Verkauf eines Kabinettsgeheimnisses ist sicher eine verwerfliche Handlung. Aber sicher ist es auch unmöglich, eine Handlung, die sich nicht rechtfertigen läßt, überzeugender zu rechtfertigen, als dies zu Beginn des zweiten Aktes Sir Robert Chiltern im Gespräch mit seinem jungen Freunde Lord Goring tut. Er erzählt, daß er 22 Jahre alt, arm und ehrgeizig war. „Eines Abends nach dem Diner fing der Baron Arnheim an, vom Erfolg im heutigen Leben zu sprechen als von etwas, das man fast zu einer exakten Wissenschaft ausbilden könne. Mit seiner wundervoll faszinierenden, ruhigen Stimme

setzte er uns die schrecklichste aller Philosophien, die Philosophie der Macht, auseinander; er predigte uns das wunderbarste aller Evangelien, das Evangelium des Goldes. Er sagte, daß die Macht, die Macht über andere Männer, das einzige sei, was des Besitzes wert sei, die einzige Freude, deren man nie satt würde, und daß in unserem Jahrhundert dies alles nur die Reichen besäßen." Und weiter sagt Sir Robert: „Um vorwärts zu kommen, bedarf man des Reichtums. Was dieses Jahrhundert anbetet, ist Reichtum. Und jeder Mann von Ehrgeiz muß sein Jahrhundert mit dessen eigenen Waffen bekämpfen."

Lord Goring weiß keinen Rat. Das einzige, das er für seinen Freund zu tun vermag, ist, daß er versucht, dessen Frau vorzubereiten und nachsichtig zu stimmen. Die Szene, in der dies geschieht, ist eine der zartesten und anmutigsten des Dramas, und der schöne Gedanke, den es ausdrücken will, wird hier zum erstenmal in Worte gekleidet. „Niemand ist unfähig, etwas Unrechtes zu begehen, selbst der Rechtschaffenste nicht," sagt Lord Goring im Laufe des Gesprächs. — „Sind Sie Pessimist?" fragt die Lady. — „Ich weiß kaum, was Pessimismus eigentlich heißt," antwortet Lord Goring. „Alles, was ich weiß, ist nur, daß das Leben nicht ohne viel Nachsicht verstanden und nicht ohne viel Nachsicht gelebt werden kann. Liebe ist es und nicht deutsche Philosophie, welche die wahre Erklärung des irdischen Lebens liefert."

Das also ist der edle, der echt dichterische Kern dieses Dramas: eine Mahnung zur Liebe. Und zwar eine Mahnung zur Liebe — in der Liebe. Ihr Frauen, sagt der Dichter, solltet uns Männer, wenn ihr uns liebt, mit mehr Liebe lieben. Eure Liebe ist zumeist nur Anbetung. Ihr macht Ideale aus uns und liegt vor diesen auf den Knien. Aber keiner von uns, auch der Beste nicht, ist ein Ideal. Wir

verdienen daher eure Anbetung nicht, und wir tragen danach auch kein Begehr. Die Anbetung beglückt nicht. Im Gegenteil, sie quält. Sie zwingt den Mann, eine Rolle zu spielen, sie zwingt ihn dazu, unaufrichtig zu sein, seine Schwächen zu verbergen und Vorzüge zu heucheln, die er überhaupt nicht oder wenigstens nicht in dem Maße besitzt, wie die Frau sich ausmalt; und je ehrlicher ein Mann ist, um so mehr wird er unter dem Abstande leiden, der zwischen ihm, wie er wirklich ist, und dem Bilde besteht, das die Frau sich von ihm macht. Ihr verderbt uns das Leben, sagt der Dichter zu den Frauen, indem ihr uns zu Idealen erhebt. Wir wollen nicht angebetet, wir wollen geliebt sein. Glücklich macht einzig und allein die Liebe, die dem Menschen gilt und nicht dem Ideal und die so reich an Güte ist, daß sie davon ein volles Maß auch noch für die Schwächen des Geliebten übrig hat.

Aber hören wir das mit den Worten des Dichters. Mrs. Cheveley, welche die Lady Chiltern haßt, wie nur eine Frau von üblem Ruf eine Frau ohne Makel hassen kann, will ihrem Haß ein Fest bereiten und sagt der Lady gerade heraus, was zwischen Sir Robert und dem Baron Arnheim vorgegangen ist. Sir Robert tritt ein, als sich eben diese Szene zwischen den beiden Frauen abspielt. Erst weist er die Mrs. Cheveley aus dem Hause, dann kehrt er zurück, um seiner Frau Rede zu stehen. Und in der Auseinandersetzung zwischen den beiden Gatten, die überaus wirkungsvoll den zweiten Akt beschließt, spricht Sir Robert folgendermaßen zu seiner Frau, die es bitterlich beklagt, daß sie einen solchen Mann zum Ideal ihres Lebens gemacht hat: „Ja, darin lag dein Fehler, derselbe Fehler, welchen alle Frauen begehen. Warum könnt ihr Frauen uns denn nicht mit unseren Mängeln lieben? Weshalb setzt ihr uns auf ungeheure Piedestale?

Wir haben alle irdene Füße, Frauen sowohl wie Männer. Wenn wir Männer aber Frauen lieben, so lieben wir sie in Kenntnis ihrer Schwächen, ihrer Torheiten, ihrer Unvollkommenheiten. Wir lieben sie deshalb vielleicht nur um so mehr. Nicht die Vollkommenen, sondern die Unvollkommenen sind es ja, welche der Liebe bedürfen. Die Liebe muß alle Sünden verzeihen, außer der einen, die wir gegen uns selbst begehen. Jedem Leben muß wahre Liebe verzeihen, nur dem liebelosen nicht. Und so ist die Liebe eines Mannes; sie ist weiter, größer, menschlicher als die einer Frau. Die Frauen wähnen, uns Männer zu Idealen zu machen; was sie aber aus uns machen, sind nur Götzen. Du hast mich zu einem Götzen gemacht, und ich hatte nicht den Mut, herabzusteigen und dir meine Wunden zu zeigen, aus Angst, ich könnte deine Liebe verlieren."

Lord Goring wird zum Retter in der Not. Dieser junge Lord ist ersichtlich die Lieblingsfigur des Dichters. Alle Personen des Stückes reden mit Geist (das verstößt natürlich auch gegen die Wahrscheinlichkeit; aber dieses unwahrscheinliche englische Stück mit lauter geistreichen Leuten ist immer noch gewissen angeblich lebenswahren deutschen Stücken vorzuziehen, in denen alle Leute geistlos sind). Alle Personen also reden mit Geist; aber keiner weiß so viel Originelles und Brillantes zu sagen, als Lord Goring. Insbesondere sind ihm gerade diejenigen Behauptungen in den Mund gelegt, die in einem besonders krassen Widerspruch zu dem stehen, was allgemein als Wahrheit gilt. Sein Vater fragt ihn einmal: „Verstehst du eigentlich immer, was du sagst?" — „Ja, Vater," erwidert Lord Goring, „wenn ich aufmerksam zuhöre."

In seinem äußern Auftreten ist Lord Goring natürlich ein Muster von Eleganz. Eine ganze Szene zwischen ihm und seinem Kammerdiener handelt von der Auswahl eines passenden

Knopflochbuketts. Der Autor charakterisiert ihn mit den Worten: „Er ist der erste, gut gekleidete Philosoph in der Geschichte des Denkens.“ Den Lord Henry, den wir in dem Roman vom Bildnis des Dorian Gray bewundert haben, finden wir in der Gestalt dieses Lord Goring auf der Bühne wieder, und er fasziniert auf dem Theater nicht weniger als in dem Buche. Und so wie Lord Goring hat wohl einst Oskar Wilde selbst zur Zeit, als er der verwöhnte Liebling der Londoner Gesellschaft war, durch die vornehmen Salons sich bewegt, im Frack von eleganteſtem Schnitt, mit einem verblüffenden Bukett im Knopfloch, und hat die Lords und Ladies durch seine Paradoxe aus der Fassung gebracht.

Lord Goring also rettet im dritten Akt, der in seinem Bibliothekzimmer spielt, den Sir Robert Chiltern. Mrs. Cheveley nämlich kommt zu Lord Goring und macht ihm das Angebot, wenn er sie heiratet, ihm den für Sir Robert so kompromittierenden Brief auszuhändigen. Dem Lord Goring gelingt es aber, den Brief in seine Gewalt zu bekommen, ohne den hohen Preis zu zahlen, den die Besitzerin fordert. Diese erwünschte Wendung wird durch ein Brillantenarmband herbeigeführt. Mrs. Cheveley hat das Armband vor einigen Jahren gestohlen, und Lord Goring zwingt sie dazu, diesen Diebstahl zu bekennen.

Nun muß man allerdings sagen, daß dies eine recht äußerliche und recht plumpe Lösung des Konflikts ist, in den Sir Robert durch Mrs. Cheveley und den in ihren Händen befindlichen Brief verstrickt worden ist. In Wirklichkeit machen es uns die Leute, die eine Gefahr für uns bilden, nicht so bequem, daß sie Brillantenarmbänder stehlen oder wenigstens sich dabei erwischen lassen. Das Leben wäre weit leichter, als es ist, wenn man jedem Hallunken nachweisen könnte, daß er ein Hallunke ist. Die ganze Szene zwischen Lord

Goring und Mrs. Cheveley erinnert an die beliebten englischen Detektivromane, und es ist eines Dichters wie Oskar Wilde eigentlich nicht würdig, einen seelischen Konflikt durch einen Kniff à la Sherlock Holmes zum Austrag bringen zu lassen. Auf der andern Seite läßt sich nicht leugnen, daß die Szene, wenn sie angemessen gespielt wird, von unfehlbarer Theaterwirkung ist.

Im dritten Akt begeben sich außerdem einige Irrungen und ein Briefdiebstahl, die zuerst ziemlich überflüssig erscheinen, bis man später begreift, daß der Autor ihrer bedurfte, um dramatische Vorgänge und Spannungen für den vierten Akt daraus zu fertigen. Dieser Akt bringt zunächst eine entzückende Liebes- und Verlobungsszene zwischen Lord Goring und Miß Mabel Chiltern, Sir Roberts Schwester. Von ihr entwirft der Dichter folgende Schilderung: „Mabel Chiltern ist ein vollkommenes Beispiel des englischen Schönheitstypus, des Apfelblütentypus. Sie hat all den Duft und die Freiheit einer Blume. In ihrem Haar leuchtet Welle auf Welle des Sonnenlichtes, und ihr Mündchen ist mit seinen halbgeöffneten Lippen so erwartungsvoll wie der Mund eines Kindes. Sie besitzt die berückende Tyrannei der Jugend und den erstaunlichen Mut der Unschuld.“ Nach dieser Beschreibung kann man nur sagen: Glücklicher Lord Goring! Es verlohnt sich schon der Mühe, geistreich zu sein, wenn Geist das Mittel ist, um eine Miß Mabel zu erobern.

Auch für Lord und Lady Chiltern hat das Drama ein glückliches Ende. Die Lady bekehrt sich von der Anbetung zur Liebe, und der erste Beweis dieser neuen und nunmehr echten Liebe, den sie ihrem Gatten gibt, ist, daß sie ihm den jugendlichen Fehltritt verzeiht, der ihm beinahe so verhängnisvoll geworden wäre. Sie kündigt ihm das mit den schönen Worten an: „Du kannst vergessen; Männer ver-

gessen ja leicht. Ich aber verzeihe. So helfen die Frauen dieser Welt."

Miß Mabel, mit ihrem gesund empfindenden jungen Herzen, fängt gleich da an, wo Lady Chiltern aufhört. Miß Mabel will nicht anbeten, sondern lieben. Und als der Vater des Lord Goring diesen ermahnt, ein idealer Gatte zu werden, sagt Miß Mabel: „Ein idealer Gatte! Ach, ich glaube nicht, daß ich den gern hätte. Das riecht ein wenig nach dem Jenseits."

„Mensch und Übermensch."

Von Bernard Shaw.

„Mensch und Übermensch" führt in der Buchausgabe den Untertitel „Eine Komödie und eine Philosophie". Dieses Werk des englischen Denkers und Satirikers ist aber mehr Philosophie als Komödie.

In einer ungeheuren Menge von Philosophie ist die Komödie eingeschlossen, wie ein kleines Stück Trüffelleber in einer großen Pastete. Die Buchausgabe bildet einen dicken Band von 448 Seiten. Den kleineren Teil des Buches nimmt die Komödie ein. Ihr voraus geht eine lange philosophische Einleitung. Dann gibt es in der Komödie selbst einen dritten Akt, der riesig lang ist, der nicht gespielt werden kann und in dem auch lediglich philosophiert wird. Endlich folgt auf die Komödie das Werk des Helden, der „Katechismus des Umstürzlers", von dem in dem Stücke die Rede ist. Denn während sonst Dramatiker, wenn sie einen Schriftsteller auftreten lassen, von dessen bedeutenden Leistungen in dem Drama gesprochen wird, verlangen, daß man die Bedeutung des Schriftstellers auf Treu und Glauben hinnehmen solle, hat es Bernard Shaw für seine Pflicht gehalten, das Werk seines Helden, das wegen der Kühnheit der Ideen die Entrüstung der gesitteten Personen des Stückes erregt, dem Publikum zu unterbreiten, damit dieses selbst urteilen könne, ob das Werk wirklich Ideen enthält und ob die Ideen wirklich kühn sind. Es versteht sich von selbst, daß auch im „Katechismus des Umstürzlers" wieder die Philosophie auseinandergesetzt wird, die bereits in der

Einleitung zu der Komödie und in deren drittem Akt enthalten war.

Wenn es nun Bernard Shaw hauptsächlich um seine Philosophie zu tun war, so hätte er sich nicht die Mühe zu nehmen brauchen, die Philosophie auch noch zu einer Komödie zu verarbeiten. Wollte er aber eine Komödie schreiben, so ist es mit Rücksicht auf die dramatische Grundregel, daß jedes Drama sich selbst erklären muß, ein Fehler, daß Shaw seine Komödie in umfangreiche philosophische Abhandlungen eingeschachtelt hat, — Abhandlungen, die man studiert haben muß, um bis auf ihren tiefsten Grund die Absichten zu verstehen, die der Autor mit seiner Komödie verfolgt hat.

Das Studium der philosophischen Abhandlungen ist überdies keine leichte Arbeit. Shaw ist nämlich manchmal nicht sehr klar, manchmal so redselig, daß der Leser durch den Wortschwall geradezu betäubt wird, manchmal allzu paradox. Auch daß er mit seinem Esprit kein Maß zu halten weiß, ist ein Fehler. Denn selbst die Wirkung geistreicher Einfälle stumpft sich ab, wenn sie gar zu sehr gehäuft sind. Endlich ist noch zu bemerken, daß die Philosophie Bernard Shaws nicht von ihm selbst erfunden, daß sie vielmehr abgeleitet ist aus Grundgedanken, die von Schopenhauer und von Nietzsche stammen.

Nach allen diesen Einschränkungen aber muß man sagen, daß die dramatische Produktion der letzten Jahre wenig Werke von so bedeutendem geistigen Gehalt hervorgebracht hat, wie „Mensch und Übermensch“. Es enthält in seltener Fülle kluge, originelle, schöne, tiefe Gedanken; und es fesselt auch da noch und regt auch da noch an, wo man mit den Ansichten des Autors nicht mehr übereinstimmen kann, weil sein Drang, gegen das zu opponieren, was der Menge als Wahrheit gilt, ihn allzu weit ins entgegengesetzte Extrem getrieben hat.

Man kann es, als deutscher Patriot, bedauern, daß man immer wieder nach dem Auslande gehen muß, wenn man ein modernes Drama von geistiger Bedeutung finden will. Man kann darüber erstaunen, daß ein Engländer kommen muß, um Ideen deutscher Philosophen zu einem Drama zu verarbeiten, — oder vielmehr, man könnte darüber erstaunen, wüßte man nicht längst, daß man in Deutschland überall Ideen finden kann, nur nicht im modernen deutschen Drama, daß die deutschen Bühnenschriftsteller der Gegenwart es anscheinend als eine Berufspflicht betrachten, Dramen zu schreiben, in denen alles mangelt, was auch nur von fern einem Gedanken ähnlich sieht. So bringt es gerade die Geistesarmut des modernen deutschen Dramas mit sich, daß man mit besonderer Freude einen Autor begrüßt, der in seinen Dramen Ideen zum Ausdruck bringt, ja, der die Idee, den Kampf für die Idee als die höchste Aufgabe des Dramatikers erklärt. In seinem Vorwort sagt Shaw, daß „Künstlerphilosophen" — das heißt die Künstler, die ihre Kunst in den Dienst von großen, allgemeinen Ideen stellen, — die einzige Sorte von Künstlern sind, die er ganz ernst nimmt. Und im selben Vorwort mahnt er die Künstler, sich einem höheren Zweck zu weihen, — mit dem höheren Zweck ist wieder der Kampf für eine Idee gemeint — mahnt sie in schönen, eindringlichen Worten, welche die deutschen Dramatiker beherzigen sollten, und unter ihnen namentlich diejenigen, die in der Beschäftigung mit ihrem verzärtelten, wehleidigen und ach! so armseligen Ich die eigentliche Aufgabe der Kunst sehen. „Die wahre Freude am Leben," schreibt Bernard Shaw, „besteht darin, zu wissen, daß man für einen bestimmten Zweck, den man selbst als einen mächtigen anerkennt, gebraucht wird. Zu wissen, daß man eine Naturkraft sein kann, statt eines fieberkranken, selbstsüchtigen kleinen Bündels von

Schmerzen und Nöten, das jammert, weil die Welt sich nicht der Aufgabe widmet, einen glücklich zu machen“ ....

Bernard Shaw, der in fast allen seinen Werken gegen allgemein verbreitete, fest eingewurzelte Anschauungen zu Felde zieht, die er für falsch hält, bekämpft in „Mensch und Übermensch“ die Auffassung des Verhältnisses von Mann und Frau, die im Leben wie in der Literatur vorherrscht. Nach dieser Auffassung fällt dem Manne die aktive Rolle zu, der Frau die passive. Der Mann erobert die Frau, die Frau wird widerstrebend gewonnen. Seit es Dichter gibt, hat die Romantik dieses Verhältnis mit leuchtenden Farben geschmückt; und in Tausenden von Versen sind die Leiden besungen worden, die der Liebende erduldet, der das Herz der Geliebten zu erringen sich bemüht, und das Glück des Liebenden, wenn die Spröde sich endlich herbeiläßt, seinen Werbungen Gehör zu schenken.

Auf die Romantik hat es Shaw ganz besonders abgesehen, und nichts freut ihn mehr, als wenn er ihr brutale Realitäten gleichsam unter die Nase halten kann. So setzt er der herrschenden romantischen Auffassung des Verhältnisses zwischen Mann und Frau diejenige entgegen, von der er meint, daß sie einzig und allein den Tatsachen entspricht. Nach Shaws Ansicht nämlich erobert nicht der Mann die Frau, sondern die Frau erobert den Mann. Die einzige Lebensaufgabe der Frau ist, sich einen Mann zur Ehe einzufangen, und an die Erfüllung dieser Aufgabe geht sie mit einer Kraft, die derjenigen des Mannes weit überlegen ist, was ja schon daraus folgt, daß die Frau in den weitaus meisten Fällen ihren Zweck erreicht und des Mannes sich bemächtigt. Die scheinbare Passivität der Frau ist also nur ein Deckmantel, unter dem eine mächtige Aktivität sich birgt. „Der Anschein,“ sagt Shaw, „als ob die Frauen die Initiative

nicht ergriffen, gehört in die Posse. Die ganze Welt ist mit Schlingen, Fallen, Netzen und Gruben zur Gefangennahme der Männer durch die Frauen übersät." An einer anderen Stelle: „Man verlangt, daß die Frau regungslos auf die Werbung des Mannes zu warten habe. Ja, zuweilen wartet sie auch regungslos — wie die Spinne auf die Fliege wartet." Auch fallen Kraftworte, wie dieses: „Eine Frau, die einen Ehemann sucht, ist das gewissenloseste aller Raubtiere."

So nimmt sich nach Shaw in Wirklichkeit das Verhältnis der Frau zum Manne aus. Man braucht sich, meint Shaw, darüber nicht zu entsetzen. Und wenn man es täte, würde es auch nichts nützen. Denn daß es so ist, liegt tief in der Natur selber begründet.

Hier fußt Shaw auf den Anschauungen Schopenhauers. Man kennt in der „Welt als Wille und Vorstellung" das großartige Kapitel über die „Metaphysik der Geschlechtsliebe", in dem dargelegt wird, daß zwei Liebende den gröbsten Irrtum begehen, wenn sie die Neigung, die sie zueinander zieht, als eine persönliche Angelegenheit betrachten, daß vielmehr ihre Personen nur Nebensache sind, daß die Hauptsache das Kind ist, das sie hervorbringen werden, und daß die Natur sie lediglich als Mittel zur Erhaltung der Gattung benützt, an der allein ihr gelegen ist. Man kennt in diesem Kapitel die berühmte Stelle: „Es liegt etwas ganz Eigenes in dem tiefen, unbewußten Ernst, mit welchem zwei junge Leute verschiedenen Geschlechts, die sich zum erstenmal sehen, einander betrachten. Dieses Forschen und Prüfen nämlich ist die Meditation des Genius der Gattung über das durch sie beide mögliche Individuum und die Kombination seiner Eigenschaften."

Was Schopenhauer den „Genius der Gattung" nennt,

das nennt Shaw die „Lebenskraft“. Und dieser auf Erhaltung der Gattung gerichtete Wille der Natur, diese Naturkraft, die immer neues Leben hervorzubringen strebt, diese Lebenskraft ist, so lehrt Shaw, verkörpert in der Frau. Mit der Aufgabe, für die Erhaltung der Gattung zu sorgen, ist von der Natur die Frau betraut worden. Das ist der Zweck, dem die Frau dient. Einen anderen Zweck gibt es nicht für sie, und das erklärt, weshalb das Geschlechtliche den ganzen Inhalt ihres Wesens und Daseins ausmacht. Aber der Zweck ist ja auch groß genug — nicht der Frauen eigener Zweck, sondern der des ganzen Weltalls.

Und das Mittel zu diesem Zweck ist der Mann. „Geschlechtlich genommen,“ sagt Shaw, „ist die Frau eine Einrichtung der Natur, die den Zweck hat, deren größtes Werk zu verewigen. Geschlechtlich genommen ist der Mann eine Einrichtung der Frau, die den Zweck hat, das Geheiß der Natur auf die billigste Art zu erfüllen.“ Die Frau bedarf des Mannes zur Erzeugung der Kinder. Aber damit ist erst zur Hälfte der Wille der Natur erfüllt, der auf Erhaltung der Gattung gerichtet ist. Die Kinder müssen am Leben erhalten werden. So hat denn die Frau — was gewiß die billigste Art war, das Problem zu lösen, — die Kombination erdacht, daß der Erzeuger der Kinder gleichzeitig auch für ihre Erhaltung zu sorgen hat. Sie hat den Mann zum Ernährer von Mutter und Kindern gemacht. Sie hat mit einem Wort den Ehemann erfunden.

Auf diese Weise erklärt sich, daß die Lebenskraft, die sonst allen von Menschen gesetzten Schranken Hohn spricht, der, wie Shaw sagt, „an Ehre, Keuschheit und allen übrigen Erdichtungen der Sittlichkeit nicht ein Pfifferling gelegen ist“, doch, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, die Ehe respektiert. „Die Lebenskraft,“ meint Shaw, „geht nur des-

halb nicht über die Ehe hinweg, weil die Ehe eigens zu dem Zweck erfunden ist, die größte Anzahl Kinder und die größte Sorgfalt, die sie brauchen, zu sichern."

Die Frau also ist unablässig bemüht, sich des Mannes zu bemächtigen, um ihn der Lebenskraft dienstbar zu machen, die in ihr verkörpert ist. Daß es der Frau durchaus nicht um die Liebe allein zu tun ist, dafür bringt Don Juan, der in dem dritten, unspielbaren Akte der Shawschen Komödie als Geist auftritt, einen Beweis aus seiner Praxis. „Wenn mich eine Frau erhört hatte," erzählt Don Juan, „sagte sie niemals: ‚Ich bin glücklich, mein Liebesverlangen ist befriedigt', sondern vor allem immer nur: ‚Endlich, die Schranken sind gefallen' und dann: ‚Wann wirst du wiederkommen?'" „Diese zwei Redensarten," fährt Don Juan fort, „haben mich immer beunruhigt. Denn aus der ersten ersah ich, daß die Dame sich lediglich hingegeben hatte, um meine Befestigungen niederzuwerfen und meine Zitadelle zu erobern; und mit der zweiten kündigte sie offen an, daß sie mich von nun ab als ihr Eigentum betrachtete und über meine Zeit schon so wie über ihre eigene verfügen zu dürfen glaubte." Dieser Umklammerung, dieser Besitznahme durch die Frau hat Don Juan sich immer wieder zu entziehen gewußt. Er wollte sich nicht als Beute fortschleppen lassen. Das ist der Grund der Leporello-Liste: „Aber in Spanien tausend und drei." Die Zahl von Don Juans Liebschaften ist, nach Shaws Auffassung, deshalb so groß geworden, weil er stets die Flucht ergriff, sobald er hinter Schönheit und Liebe die Fangarme gewahrte, die sich nach ihm ausstreckten. „Ich bin entflohen, ich bin sehr oft entflohen und wurde deswegen ein bißchen berühmt."

Wie Don Juan dies getan hat, soll nach Shaws Ansicht ein Mann, der ein rechter Mann ist, entfliehen, solange

er nur irgend vermag. Er stellt den Grundsatz auf: „Es ist der Beruf der Frau, sich so schnell als möglich zu verheiraten, und der des Mannes, solange als möglich ledig zu bleiben.“ Und die Liebesszene am Schluß der Komödie wird dadurch zu einer der seltsamsten Liebesszenen, die je geschrieben worden sind, daß der Held des Stückes der Heldin versichert: „Ich will, will, will, will Sie nicht heiraten,“ und daß er ihr weiter erklärt: „Mir bedeutet die Ehe Abtrünnigkeit, Entweihung des Heiligtums meiner Seele, Vergewaltigung meiner Männlichkeit, Verkauf meines Geburtsrechtes, beschämende Übergabe, unwürdige Auslieferung, die Annahme der Niederlage.“

Der Mann soll der Umklammerung entfliehen, nicht allein aus dem Don Juan-Motiv, daß es angenehmer ist, die Liebe vieler Frauen zu genießen, statt einer einzigen zu gehören. Shaw versucht, diesen Drang des Mannes nach Freiheit, sein Recht auf Freiheit aus tieferen, philosophischen Gründen herzuleiten. Hier geht seine Philosophie von Gedanken Nietzsches aus. Hier erscheint der Übermensch, der neben dem Menschen im Titel des Werkes sich findet.

Shaws Gedankengang ist folgender: Das Leben ist bestrebt, sich selbst zu erhalten, doch es strebt nicht danach allein. Es gibt eine Lebenskraft, die auf Erhaltung der Gattung bedacht ist. Aber es gibt auch eine Lebenskraft, die auf die Entwicklung der Menschheit hinarbeitet, auf die Hervorbringung immer höherer Organisationen und eines immer vollständigeren Selbstbewußtseins, auf das Emporsteigen des Menschen zum Übermenschen. Und während in der Frau die erhaltende Kraft sich verkörpert, lebt die entwickelnde, die vollendete Kraft im Manne.

Nicht in allen Männern natürlich. Zum größten Teil ver-

dienen sie nichts Besseres, als von den Frauen eingefangen und als Befruchter und Ernährer in den Dienst der erhaltenden Lebenskraft gestellt zu werden. Es gibt Männer, die lediglich Sexualgeschöpfe sind wie die Frauen; aber es gibt auch Männer, in deren Wesen die Sexualität nur ein untergeordnetes Element bildet, die höhere Aufgaben haben, als die, an der Erhaltung der Gattung mitzuwirken. Das sind zunächst die Künstler, die von einer Kraft erfüllt sind, welche ebenso schöpferisch ist, wie die Lebenskraft, die in der Frau zum Ausdruck kommt. (So erklärt es sich auch, daß, wie man oft genug beobachten kann, der Egoismus der Frau, der Beschlag auf den Mann legen will, seinen einzigen ebenbürtigen Gegner findet im Egoismus des Künstlers, der über alle Rücksichten, über alle Pflichten sich hinwegsetzt dem Werke zuliebe, das er schaffen will.) Und das sind vor allem die Denker. Denn in ihnen namentlich waltet die entwickelnde, die vollendende Kraft des Lebens. Vervollkommnung des Menschen bedeutet für Shaw in erster Linie Vervollkommnung des Denkvermögens. „Das Leben," sagt er, „strebt der Entwicklung des Gehirns als seinem Lieblingsthema zu." Und weiter: „Genau wie das Leben nach Menschenaltern des Kampfes jenes wunderbare körperliche Organ, das Auge, hervorbrachte, damit das Lebewesen, indem es sah, tausend Gefahren vermeiden könnte, so ist das Leben heute im Begriff, ein geistiges Auge hervorzubringen, das nicht die physische Welt, sondern den Zweck des Lebens sehen und dadurch den Menschen befähigen soll, für diesen Zweck zu arbeiten, statt, wie bisher, ihn zu vereiteln durch kurzsichtige, persönliche Ziele, die er sich setzt."

In der Weltordnung Shaws nimmt denn auch der Mensch, der die bedeutendste Gehirnarbeit leistet, den höchsten Rang ein. Er zeigt die Richtung an, in der die Entwicklung der Menschheit weitergeht. Die Vorstufe zum Übermenschen

ist der Philosoph, „der als Betrachter den inneren Willen der Welt erforscht, die Mittel, diesen Willen zu erfüllen, entdeckt, der als Mann der Tat die Ausführung dieses Willens durch die so entdeckten Mittel verwirklicht.“

Ein Mann dieser Art, welcher dem Zwecke der Entwicklung dient, der ein höherer Zweck ist, als der der Erhaltung, den die Frau verkörpert, hat — dies ist der Shawschen Weisheit letzter Schluß — das Recht, hat die Pflicht, sich der Umklammerung durch die Frau zu entziehen....

„Eine Komödie und eine Philosophie“ nennt, wie erwähnt, Shaw sein Werk. Nach der Philosophie bleibt wenig Raum für die Komödie übrig.

Die Komödie soll ein Don Juan-Drama sein, und zwar ein modernes. Die originelle Erklärung, die Shaw für Don Juans Verhalten den Frauen gegenüber gibt, ist bereits mitgeteilt worden. Don Juan hat nur deshalb so viele Frauen treulos verlassen, weil er sich genötigt sah, sich vor der Lebenskraft, die ihn zu ihrem Knecht machen wollte, immer wieder durch die Flucht zu retten. Das ist der Don Juan des Mittelalters; noch eigenartiger und überraschender hat Shaw den modernen Don Juan sich ausgedacht.

Im Mittelalter ist Don Juan Sieger geblieben im Zweikampf der Geschlechter. Heute hat sich das geändert. Die Stellung der Frau im modernen Leben ist eine derartige geworden, sie wird bei der Verfolgung ihres Zweckes, den Mann einzufangen, von Gesetz, Moral, gesellschaftlichen Einrichtungen in einem solchem Maß unterstützt, daß ihre Macht unbezwingbar geworden ist, daß jeder Mann ihr unterliegt, mag er noch so tapfer seine Freiheit verteidigen. Selbst der Trotz eines Don Juan wird bezwungen. Don Juan hat bewiesen, daß er Manns genug ist, dem Himmel und der Hölle die

Stirn zu bieten. Gegen die moderne Frau, die einen Ehemann sucht, vermag er nichts auszurichten. „Ein Mann," schreibt Shaw, „wäre heut besser daran, wenn er alle Statuen Londons zum Abendessen bei sich sähe — so häßlich sie auch sind — als wenn ihn Donna Elvira wegen Bruches des Eheversprechens vor Gericht zöge."

Das moderne Don Juan-Drama nimmt also den entgegengesetzten Verlauf als das des Mittelalters. Heute siegt die Frau über Don Juan, den Frauensieger. „Meine Don Juan-Komödie," heißt es in dem Vorwort Bernard Shaws, „ist ein Bühnenentwurf der tragikomischen Liebesjagd der Frau nach dem Manne geworden; und mein Don Juan ist die Jagdbeute statt des Jägers. Er ist aber trotzdem ein echter Don Juan geworden mit einem Gefühl von Wirklichkeit, das die Konvention zum Schweigen bringt, und ein Mann, der dem Schicksal, das ihn schließlich ereilt, bis aufs äußerste Trotz bietet."

Niemand, der die Komödie sieht, wird ahnen, daß sie eigentlich ein Don Juan-Drama ist. Erst wenn man das Vorwort gelesen hat, versteht man die Beziehungen, durch die Shaw dieses moderne englische Lustspiel mit dem „Burlador de Sevilla" verknüpft hat. John Tanner, der Name des Helden, klingt an Juan Tenorio an. Ann, die Heldin, ist die englische Namensschwester der Donna Anna. Wie Donna Anna von Octavio, so wird Ann von einem jungen Gentleman namens Octavius unglücklich, aber unsagbar zartfühlend geliebt. Ein väterlicher alter Herr mit philiströsen Anschauungen erinnert an den Komtur. Bis zur Unkenntlichkeit verändert hat sich Leporello, aus dem der Chauffeur des Automobils von John Tanner geworden ist, ein moderner englischer Arbeiter mit exakter Weltanschauung und einer Hinneigung zur Sozialdemokratie, welcher mit Leporello lediglich die uner-

hörte Vertraulichkeit gemein hat, die er im Verkehr mit seinem Herrn an den Tag legt.

Don Juan selbst, Donna Anna und die Statue des Komturs treten im dritten Akt als Geistererscheinungen auf. Zu ihnen gesellt sich der Teufel, und alle vier führen lange philosophische Gespräche. Da der Akt fast nur aus diesen Gesprächen besteht, muß er von der Bühne ausgeschlossen bleiben, was bedauerlich ist, weil er eine köstliche Figur enthält, einen jüdischen Räuberhauptmann, der in der Sierra Nevada ein auf Aktien gegründetes Räuberunternehmen betreibt, das von amerikanischen Kapitalisten finanziert worden ist.

Die Komödie zeigt nun, wie John Tanner von Ann geheiratet wird, obwohl er vier Akte lang alles aufbietet, um diesem Schicksal zu entgehen, und schließlich sogar in seinem Automobil die Flucht nach Spanien ergreift. An sich scheint diese einfache Handlung wenig geeignet, den Stoff für eine ganze große Komödie abzugeben. Der Autor hat es aber mit feiner Kunst verstanden, teils aus den Beziehungen der Hauptpersonen selbst, teils aus Episoden dramatisches Leben zu gewinnen, und jeder Akt enthält überraschende Wendungen und bühnenwirksame Szenen. Die Hauptfehler der Komödie resultieren aus ihrem Zusammenhang mit einer Philosophie. Daher kommt es, daß John Tanner die Eigenheit der Shawschen Helden, allzuviel zu reden, in einem noch ganz besonders erhöhten Maße besitzt und von lehrhaften Deduktionen, Weisheitssprüchen, Lebenswahrheiten, Epigrammen geradezu überquillt. Daher kommt es namentlich, daß die Figuren, die zumeist als praktische Beispiele zu philosophischen Ideen ausgedacht sind, etwas Konstruiertes, etwas Unwirkliches haben.

Das gilt vor allem von den Frauen und hauptsächlich von Ann, der Heldin. Ann soll die These des Autors

beweisen, daß nicht der Mann die Frau, sondern die Frau den Mann erobert. Nun mag es wohl Frauen genug geben, die auf Eroberung von Männern aus sind, aber es dürfte in der Wirklichkeit wohl kaum eine Frau sich finden, die ihr Ziel mit einem solchen Zynismus, mit einem solchen Mangel an Scham, man möchte sagen: mit einer solchen Brutalität verfolgt. Diese Ann ist eigentlich ein schönes blondes Ungeheuer. Der Autor hat sie, seiner Idee zuliebe, lediglich als Eroberernatur geschildert und hat vergessen, daß sie gleichzeitig eine Frau ist. Es fehlen ihr die weiblichen Eigenschaften, die nötig waren, um das Bild wahr zu machen. Die Natur hat ja, als sie die Frau erschuf, das Problem gelöst, in einem Wesen Eigenschaften zu vereinen, die sich durchaus widersprechen. Und wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß die Frau im Kampfe um den Mann oft rücksichtslose Selbstsucht und einen kalt berechnenden Verstand zeigt, so ist es doch andererseits zweifellos, daß die eigentlichen, die charakteristischen Eigenschaften der Frau zarte Rücksicht, Selbstaufopferung und ein warm fühlendes Herz sind.

Als Meister der Satire aber zeigt sich Shaw in der Art, wie er durch die Figur der Ann die herkömmliche Meinung von der Passivität der Frau verspottet. Ann, die in dem Stücke eine unerhörte Aktivität entfaltet, weiß es nämlich so einzurichten, daß ihr Verhalten nach außen stets den Eindruck eines passiven macht. Und während sie immer nur das tut, was sie will, und mit respektabler Willenskraft ihre Absichten durchzusetzen weiß, spielt sie mit vollendetem Geschick die Rolle eines sanften, duldenden, unter den Willen anderer gebeugten Geschöpfes...

Bernard Shaws Komödie wurde an einem der Reinhardtschen Kammerspielabende aufgeführt. So besagte wenigstens der Theaterzettel. Gespielt jedoch wurde alles andere,

nur nicht das Stück von Bernard Shaw. Die Figuren erschienen auf der Bühne nicht in der Art, wie der Autor sie sich gedacht hatte, sondern in der Art, wie es den Schauspielern beliebt hatte, sie sich zurechtzulegen. Der Dialog, dieser gedankenschwere, geistsprühende Dialog, wurde von den Schauspielern heruntergehaspelt, ohne daß offenbar auch nur einer unter ihnen eine Ahnung von dem hatte, was er eigentlich sprach. Da die Darsteller das Stück nicht verstanden hatten, konnte es natürlich auch das Publikum nicht verstehen. Die kühle Aufnahme galt darum nicht der Komödie von Bernard Shaw, sondern einer Vorstellung, in der eine Komödie von Bernard Shaw bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden war. Diese Vorstellung zählt also nicht. Und nach der Aufführung in den Reinhardtschen Kammerspielen sollte nun ein Theater, auf dem auch das feine Lustspiel gepflegt wird (wenn es in Deutschland überhaupt noch solche Theater gibt), sich der gewiß dankbaren Aufgabe unterziehen, die Komödie Bernard Shaws einmal wirklich aufzuführen.

Goldmann, Aus dem dramatischen Irrgarten

Paul Goldmann, einer der besten Theaterkenner und zugleich einer der feinsten Essayisten, die wir besitzen, führt uns in seinem geistvollen, auf jeder Seite durch Mut der Meinung und Schönheit des Stils gleich fesselnden Werke durch eine bunte Autorengalerie, durch den „dramatischen Irrgarten". Kritische, polemische Aufsätze sind es, die hier vereinigt wurden, nicht für eine neue papierene Kritik, für die lebendige Diskussion.

Ich möchte ihrer Wirkung nichts vorweg nehmen und versage es mir, die einzelnen Abschnitte, die sich mit Größen und Scheingrößen befassen, hier zu extrahieren. Aber jedem, der dem Theater eine stille Liebe weiht oder eine stürmische, möchte ich bitten: Geh' nicht an diesem Buche, das mit so ehrlicher Entrüstung wie ehrlicher Begeisterung geschrieben ist, vorüber, wenn es dir darum zu tun ist, dein Urteil an dem eines großdenkenden, künstlerisch empfindenden Mannes zu messen. Schon das Einleitungskapitel „Im Irrgarten" gibt in seiner knappen Art eine lebendigere Ansicht von den heutigen deutschen Theaterverhältnissen als die längsten Vorträge unserer Literaturprofessoren.

Rudolf Herzog in „Berliner Neueste Nachrichten".

Es ist ein Kampfbuch, wie desselben Verfassers bekannte Schrift „Die neue Richtung", ein Kampfbuch, mit prächtigem Temperament geschrieben, voll Witz und erfüllt von jenem köstlichen Zorn, der aus dem Herzen kommt und starke Liebe, nie starken Haß zur Voraussetzung hat. Paul Goldmann ist ein leidenschaftlicher Kämpfer und handhabt mit glänzendem Geschick seine Waffen, „nicht gegen die moderne Kunst," wie er sagt, „sondern gegen jene Halbkunst und Unkunst, die sich aufspielen, als wenn sie die moderne Kunst wären". Er kämpft „gegen Mittelmäßigkeit oder Talentlosigkeit oder Charlatanismus, wenn sie den Anspruch erheben, als Kunst zu

Gedruckt in der Buchdruckerei
Oscar Brandstetter in Leipzig.

